

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA



Denni Sales Alves

vultos insolentes

Perspectivas LGBTQIAPN+ na dramaturgia Manauara dos anos 2000

SALVADOR - BA
2024

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – PPGAC
CURSO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

DENNI SALES ALVES

VULTOS INSOLENTES:

Perspectivas LGBTQIAPN+ na dramaturgia Manauara dos anos 2000

**SALVADOR – BA
2024**

DENNI SALES ALVES

VULTOS INSOLENTES:

Perspectivas LGBTQIAPN+ na dramaturgia Manauara dos anos 2000

Dissertação submetida ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de mestre Artes Cênicas.

SALVADOR – BA
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Alves, Denni Sales

Vultos insolentes: perspectivas LGBTQIAPN+ na
dramaturgia Manauara dos anos 2000 / Denni Sales
Alves. -- Salvador, 2024.

189 f. : il

Orientador: Gil Vicente Tavares.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2024.

1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Amazônia. 4.
LGBTQIAPN+. 5. Insurgências. I. Tavares, Gil Vicente.
II. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

DENNI SALES ALVES

“VULTOS INSOLENTES: PERSPECTIVAS LGBTQIAPN+ NA DRAMATURGIA
MANAUARA DOS ANOS 2000”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Mestre em
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 13 de agosto de 2024.

Prof. Dr. GIL VICENTE BARBOSA DE MARQUES TAVARES (Orientador)



Documento assinado digitalmente
JOAO ALBERTO LIMA SANCHES
Data: 22/08/2024 09:59:48-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES (PPGAC/UFBA)

Prof^ª. Dr^ª. VANJA POTY SANDES GOMES MENEZES (Examinadora Externa)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e às pessoas próximas que contribuíram direta e indiretamente durante o trajeto desta pesquisa, acompanhada de trocas inspiradoras e vivências tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, as quais também repercutiram nos insights e ideias que este trabalho desenvolveu ao longo de seu percurso.

Ao PPGAC da UFBA pela acolhida calorosa, especialmente à Elisa Mendes, cujas contribuições em sala de aula foram norteadoras; à Daniela Amoroso, pelas aulas instigantes; ao meu orientador, Gil Vicente Tavares, pelas trocas e pelo aceite desta pesquisa; a João Sanches e Vanja Poty, ambos artistas e professores que admiro e que aceitaram fazer parte desta banca.

Agradeço também à professora Carol Barreto, Professora Adjunta do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da UFBA, com quem fui estagiário(a) em sua disciplina de Gênero e Sexualidade, e foi um momento de grande aprendizado.

Agradeço à minha mãe, que, como mulher e mãe solo, me ensinou a atravessar a vida com coragem, e por nossa relação de mãe e filho, que tem toda uma literatura de acontecimentos extraordinários.

Agradeço também à cidade de Salvador, ao sol, ao mar, ao caos e a tudo que dela transborda e me afetou positivamente, e por tudo que pude aproveitar, ainda que minimamente, nos breves momentos de intervalo desta pesquisa.

Agradeço à Madonna e ao seu show histórico no Rio de Janeiro, neste ano de 2024, que me fez abandonar a pesquisa por alguns dias e correr para o Rio, sentindo-me culpado, mas recompensado e em êxtase por vê-la no auge dos seus 65 anos. Ela é um símbolo vivo do tipo de afronta e existência que admiro. Agradeço, assim, a todos os artistas, escritores, pensadores, filósofos LGBTQIAPN+ que de alguma forma iluminam e representam muitos de nós, enquanto ainda estamos tentando entender quem somos.

Por fim, agradeço aos orixás e a todas as presenças e energias visíveis e invisíveis, que dão sinais de suas existências quando olhamos atentamente.

“É preciso destruir tudo, até mesmo as ruínas”
Allen Ginsberg

ALVES, Denni Sales. Vultos insolentes: perspectivas LGBTQIAPN+ na dramaturgia manauara dos anos 2000. Dissertação (Mestrado) – Escola de teatro, Universidade Federal da Bahia, 2024.

Resumo

Esta pesquisa explora o surgimento da produção dramatúrgica com temáticas LGBTQIAPN+ na cidade de Manaus durante os anos 2000. Para compreender esse cenário emergente e a urgência dessas temáticas na dramaturgia contemporânea, é essencial analisar como as narrativas e abordagens das vivências LGBTQIAPN+ na dramaturgia brasileira foram, por muitas décadas, enraizadas em processos de apagamento ou validação de estereótipos, quase sempre apresentadas de forma pejorativa ou reforçando preconceitos. A partir dos anos 2000, esse panorama começa a mudar, com as novas configurações políticas e sociais também influenciando o teatro. A produção dramatúrgica de Manaus é moldada pela busca de construção de identidade a partir de sua regionalidade. Nesse contexto, examinaremos como essa busca impacta a produção textual da cidade e possibilita a predominância de determinadas temáticas. Assim, também analisaremos como as temáticas das vivências LGBTQIAPN+ eram quase inexistentes na produção dramatúrgica da cidade nas décadas anteriores.

Palavras-chave: Dramaturgia, Amazônia, LGBTQIAPN+, Insurgências, Teatro.

ALVES, Denni Sales. Insolent figures: LGBTQIAPN+ perspectives in the Manauara dramaturgy of the 2000s. Master Dissertation – Escola de teatro, Universidade Federal da Bahia, 2024.

Abstract

This research explores the emergence of dramaturgical production with LGBTQIAPN+ themes in the city of Manaus during the 2000s. To understand this emerging scenario and the urgency of these themes in contemporary dramaturgy, it is essential to analyze how the narratives and approaches to LGBTQIAPN+ experiences in Brazilian dramaturgy were, for many decades, rooted in processes of erasure or validation of stereotypes, almost always presented in a pejorative manner or reinforcing prejudices. From the 2000s onward, this panorama begins to change, with new political and social configurations also influencing theater. Manaus's dramaturgical production is shaped by the search for identity construction based on its regionality. In this context, we will examine how this search impacts the city's textual production and enables the predominance of certain themes. Thus, we will also analyze how LGBTQIAPN+ experiences were almost nonexistent in the city's dramaturgical production in previous decades.

Key words: Dramaturgy, Amazon, LGBTQIAPN+, Insurgencies, Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Teatro Amazonas	31
Figura 02 – Dramaturgias de urgência	57
Figura 03 – “As Donas do Apocalipse”	57
Figura 04 – Darci Figueiredo para Jorge Bandeira	59
Figura 05 – Sábados Detonados	77
Figura 06 – Público do “Sábados Detonados”	79
Figura 07 - Teatro Oficina do Sesc/AM	79
Figura 08 – Sessões do “Sábados Detonados”	80
Figura 09 – Francisco Carlos	90
Figura 10 – É proibido jogar lixo neste local I	93
Figura 11 – É proibido jogar lixo neste local II	105
Figura 12 – É proibido jogar lixo neste local III	105
Figura 13 – Wagner Mello	106
Figura 14 - ‘Coisas para depois de meia-noite’ I	107
Figura 15 – Cartaz temporada Teatro Oficina SESC/AM	116
Figura 16 – Coisas para depois de meia-noite II	117
Figura 17 – Coisas para depois de meia-noite III	117
Figura 18 – “Persona: face um” I	118
Figura 19 – “Persona: face um” II	126
Figura 20 – “Persona: face um” III	127
Figura 21 - “Persona: face um” IV	127
Figura 22 – Quarto Azul	128
Figura 23 – Cena Quarto Azul I	138
Figura 24 – Cena Quarto Azul II	138
Figura 25 – Cena Quarto Azul III	139
Figura 26 – Número de mortes LGBTQIAPN+ no Brasil de 2022	159
Figura 27 – Número de mortes de LGBTQIPAN+ Brasil de 2023	159

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAL	Academia Amazonense de Letras
ABGLT	Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos
ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
APA	American Psychiatric Association
APCA	Associação Paulista de Críticos
APETESP	Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DSM-II	Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders
FAO	Festival Amazonas de Ópera
FETAM	Federação de Teatro do Amazonas
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
MDHC	Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania
MINC	Ministério da Cultura
OMS	Organização Mundial da Saúde
SEC	Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas
SNT	Serviço Nacional de Teatro
TEJOMA	Teatro Jovem de Manaus
UEA	Universidade Estadual do Amazonas
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	09
LISTA DE FIGURAS	12
SUMÁRIO	14
1. INTRODUÇÃO	12
2. ENTRE LENDAS E A REALIDADE: A CONSTRUÇÃO DA AMAZÔNIA	31
2.1 Teatro em movimento: uma tumultuada busca de identidade	40
2.2 Um movimento teatral numa cidade em reconstrução	45
2.3 O arquétipo regional: Amazônia como ficção	49
2.4 Um teatro na floresta.....	53
3.1 Movimentos teatrais na Manaus dos anos 2000	63
3.2 Sábados detonados: um escracho à meia-noite.....	77
3.3 Vultos insolentes: dramaturgia e aparecimento	87
3.4 É proibido jogar lixo neste local	93
3.5 Coisas para depois de meia-noite.....	107
3.6 Persona: face um	118
3.7 Quarto azul.....	128
4. MORRER SEM GLÓRIA: O TEXTO COMO FALA POSICIONADA.....	140
4.1 Narrativas de si como estopim dramático.....	152
4.2 De onde vim é ruína: dissidências atravessadas.....	155
4.3 Considerações	170
REFERÊNCIAS	176

1. INTRODUÇÃO

Por muitas décadas, a presença de vivências LGBTQIAPN+¹ na dramaturgia brasileira esteve à sombra, refletindo um cenário de invisibilidade e marginalização dessas identidades. Durante grande parte do século XX, personagens e narrativas que abordavam a diversidade sexual e de gênero eram raros e, quando presentes, constantemente retratavam estereótipos ou eram usados como alívio cômico, perpetuando preconceitos e estigmas.

Pelo menos, até as décadas de 1980 e 1990, personagens LGBTQIAPN+ eram quase inexistentes nas telenovelas, filmes e peças do teatro brasileiro. Quando apareciam, esses personagens habitualmente eram apresentados de forma caricatural, reforçando estereótipos negativos. Homens gays eram frequentemente retratados como figuras afeminadas e engraçadas, lésbicas como mulheres masculinizadas e as pessoas trans eram quase invisíveis ou tratadas com desrespeito, tratamento que validava o preconceito da época. Essa representação limitava a compreensão pública da diversidade sexual e de gênero, reproduzindo a discriminação e a exclusão.

Dessa forma, "Vultos Insolentes", título que nomeia esta pesquisa, faz referência à resiliência, insolência, insubordinação e desobediência de uma comunidade que aprendeu a superar as barreiras impostas socialmente, mesmo em tempos de perigos extremos, sobrevivendo e se recriando apesar do constante apagamento histórico. Esse apagamento é agora questionado, graças às proporções políticas e sociais de compreensão e letramento que alcançamos até o presente momento. Esta pesquisa revela como, nos anos 2000, essas questões influenciam a dramaturgia produzida em solo manauara. Nesse mesmo período, o surgimento de artistas e grupos dispostos a desafiar estereótipos sobre as vivências LGBTQIAPN+,

¹ A sigla LGBTQIAPN+ representa uma ampla gama de identidades de gênero e orientações sexuais. O símbolo + é incluído para reconhecer e incluir outras identidades de gênero e orientações sexuais que não são explicitamente representadas pelas letras da sigla, garantindo uma abordagem inclusiva para todas as experiências dentro da diversidade sexual e de gênero.

buscando representações mais autênticas e complexas da diversidade sexual e de gênero, possibilitou movimentos de visibilidade dessas abordagens por outras perspectivas e em consonância com as discussões contemporâneas. Para isso, veremos primeiramente como a busca por uma identidade amazônida movimenta e influencia esteticamente o teatro, além de gerar discussões sobre as produções teatrais desse período de ebulição na região, especialmente entre as décadas de 1940, 1950 e 1960.

É a partir dos anos 2000, que inicia um processo de mudança gradual. A televisão brasileira, especialmente as telenovelas, começam a incorporar personagens LGBTQIAPN+ de forma mais distinta e complexa. Exemplos notáveis incluem personagens como Clara e Marina em "Em Família" (2014), que retratou um relacionamento lésbico com profundidade emocional, e Félix em "Amor à Vida" (2013), que apesar de começar como vilão, teve uma trajetória de redenção que humanizou sua experiência como homem gay. Além disso, o cinema brasileiro e o teatro passaram a explorar mais narrativas LGBTQIAPN+, com filmes como "Hoje Eu Quero Voltar Sozinho" (2014), que trata da descoberta da sexualidade de um adolescente cego, e peças de teatro que abordam questões de identidade e pertencimento mudando abordagens e discursos de décadas anteriores.

Certamente, a representação sem visões discriminatórias ou que disseminem preconceitos contra pessoas LGBTQIAPN+ é fundamental para promover um diálogo mais inclusivo e igualitário. Como podemos refletir sobre este assunto a partir da perspectiva da dramaturgia? Apresento aqui um recorte desse processo de abordagem de temáticas LGBTQIAPN+ a partir da minha cidade de origem, Manaus, focando no discurso presente nessas narrativas e em como elas impactam e têm refletido no cenário teatral nos últimos anos. Manaus, assim como muitas outras cidades brasileiras, tem passado por um processo de transformação e abertura em relação à representação de temáticas LGBTQIAPN+ na dramaturgia. Por muitas décadas, a representação de personagens LGBTQIAPN+ foi escassa, e quando ocorria, frequentemente recorria a estereótipos ou retratava de maneira que restringia a compreensão pública da diversidade sexual e de

gênero, prevalecendo as representações preconceituosas do tema. Todo esse processo de transformação política e social do mundo nessas últimas décadas reverbera na dramaturgia contemporânea produzida no Brasil hoje. Ela é sublinhada por uma pluralidade de temas e vozes, estampando questões sociais e políticas urgentes. Temas como desigualdade, racismo, direitos LGBTQIAPN+ e questões indígenas passaram a ser explorados em narrativas pessoais e coletivas, frisando experiências de diferentes perspectivas e vozes. A experimentação formal tem sido uma característica central, com estruturas narrativas que buscam abordagens não-lineares e a fusão do teatro com outras linguagens, que têm produzido experiências imersivas e híbridas.

Os coletivos teatrais, por exemplo, têm tido um papel significativo na forma de trabalho colaborativo na criação de textos e espetáculos. Há também um esforço atual para reaver e reinterpretar tradições populares e folclóricas, integrando elementos do teatro popular e narrativas indígenas e afro-brasileiras, trazendo à tona perspectivas frequentemente marginalizadas. A dramaturgia contemporânea brasileira também está se expandindo para novos espaços e plataformas. Espetáculos passaram a ser encenados em espaços alternativos, como ruas e fábricas desativadas, e o teatro digital ganhou destaque com a pandemia de COVID-19.

Para refletir sobre a intercambialidade e interdisciplinaridade que emerge a partir do pensamento dessa dramaturgia contemporânea que traz novas compreensões e aspectos de abordagens das vivências LGBTQIAPN+, apporto no conceito de rizoma, introduzido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu livro "Mil Platôs", onde a metáfora botânica é utilizada para descrever uma forma não-linear de organização e pensamento. Nas concepções do teatro, este conceito pode ser aplicado para explorar estruturas narrativas e organizacionais que fogem das formas tradicionais, hierárquicas e lineares.

No horizonte do teatro rizomático, por exemplo, as narrativas e os personagens podem se desenvolver de maneira interconectada, sem uma direção ou ordem fixa. A trama pode se ramificar em várias direções,

permitindo múltiplas interpretações e experiências simultâneas. Os elementos cênicos, como luz, som, cenário e performance, são considerados partes de uma rede interligada, onde cada componente influencia e é influenciado pelos outros. Essa abordagem permite uma maior flexibilidade criativa, encorajando a colaboração entre os participantes e a experimentação com novas formas de expressão. Em vez de seguir uma estrutura narrativa linear tradicional, os sentidos de um teatro rizomático promove uma multiplicidade de histórias e visões, refletindo a complexidade e a diversidade da experiência humana.

Essa concepção desafia o público a se engajar de maneira mais ativa, interpretando e construindo significados a partir das conexões emergentes durante a performance. O rizoma, assim, oferece um modelo para um teatro dinâmico e interativo, que valoriza a descentralização e a pluralidade de vozes e experiências.

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires". Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

O rizoma é caracterizado por uma estrutura não-linear, onde qualquer ponto pode se conectar a qualquer outro ponto sem uma ordem predefinida. Isso implica que não há um centro fixo ou uma hierarquia de importância, mas uma rede de conexões múltiplas e equivalentes. Em vez de buscar uma unidade ou essência singular, o rizoma celebra a multiplicidade e a proliferação. Cada ponto do rizoma é uma multiplicidade em si mesmo e pode se conectar a outras multiplicidades, formando um conjunto de relações que está em constante expansão. Isso reflete uma visão do conhecimento e da realidade como algo que está sempre em construção, aberto a novas possibilidades e interpretações.

Deleuze acreditava que a arte não é simplesmente uma representação do mundo ou uma expressão de sentimentos. Em sua filosofia, a arte é vista como uma experiência sensorial que envolve a criação de novos modos de percepção e afetação. Segundo Deleuze (1995, p.14-15) um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Ele argumentava que a arte tem a capacidade de nos fazer ver e sentir de maneira diferente, abrindo-nos para novas formas de experiência.

Nas últimas décadas, houve uma mudança na percepção sobre abordagens das temáticas identitárias, o que gerou um movimento por parte de dramaturgos, diretores e atores, reverberado pelas mudanças sociais e políticas, para trazer ao foco das discussões personagens e narrativas LGBTQIAPN+ de maneira mais autêntica e distinta. Peças de teatro passaram a explorar questões de identidade, gênero e preconceito, buscando perspectivas mais amplas e humanas das experiências LGBTQIAPN+. Tais avanços, porém, não ocorreram sem desafios. A resistência de setores conservadores na sociedade, a censura e a falta de apoio institucional são barreiras frequentes. Ainda assim, artistas e grupos de teatro em Manaus, por exemplo, têm perseverado, utilizando a arte como meio de resistência e transformação social. A diversificação das narrativas LGBTQIAPN+ na dramaturgia não só produz reconhecimento e valorização, mas também contribui para a educação do público em geral, o que pode promover a longo prazo uma educação sobre as realidades e desafios enfrentados pelas vivências LGBTQIAPN+, um passo para reduzir preconceitos e promover uma maior aceitação social.

O debate trazido pelas pautas LGBTQIAPN+ no Brasil nas últimas décadas, presente nas discussões e nas rupturas de comportamento que se refletem nas artes, é marcado por lutas de amplas frentes dentro da comunidade LGBT. Se, por um lado, há uma evolução no que se refere a direitos conquistados, por outro lado, parte dessa evolução é ameaçada pelo avanço de bancadas fundamentalistas presentes na política brasileira, cujas

pautas orbitam em torno de temas cujo foco é a perseguição moralizadora com as pautas da diversidade, sexualidade e gênero. Analisando o cenário político dos últimos anos, vemos uma fase marcada por profundos retrocessos no debate dos direitos das pessoas LGBTQIAPN+. Mudanças sucessivas e projetos configurados à luz do pensamento conservador religioso tornaram-se o principal embate no cenário político.

Em se tratando da produção dramaturgica brasileira, percebemos reflexos dessa estrutura de apagamento presentes há décadas. Não por coincidência, somente na última década, as vozes LGBTQIAPN+ começaram a aparecer em outras perspectivas de falas e protagonismos, vindas inclusive deste momento atual na produção dramaturgica no país. Alguns espetáculos tornaram-se emblemáticos em suas respectivas regiões e outros chegaram a ultrapassar barreiras geográficas; de ambas as formas, representam essas abordagens nessas primeiras duas décadas dos anos 2000, não apenas pela repercussão, mas também por trazerem em suas dramaturgias abordagens importantes como contribuição para se pensar as narrativas LGBTQIAPN+ na dramaturgia.

“Paixão Barata e Madalenas” (2000), Pará, com direção de Karine Jansen e Wlad Lima, é uma peça que explora o declínio e a transição das divindades em face das complexidades humanas e mundanas. Ela questiona como humanizar um Deus sem perder sua aura de super-homem estoico, que se diverte com as fraquezas mortais. A narrativa fragmentada concentra-se no duplo e no embate das paixões humanas, refletindo um calvário de um homem-Deus, um super-homem nietzschiano ou um mero mortal sacralizado. A peça é composta por colagens de textos evangélicos, poéticos e filosóficos, criando um libelo em forma de cântico que mistura delírio e inquisição, louvores e paganismo, erotismo e sublimação. (CULTURA PARÁ, 2001).

“Luiz Antônio-Gabriela” (2011), São Paulo, da Cia Mungunzá de Teatro, com direção de Nelson Baskerville, faz um levantamento bibliográfico

baseado numa história real do diretor do espetáculo. A dramaturgia é contada sobre diferentes pontos de vista: do irmão caçula abusado sexualmente; da irmã que sai pelo mundo em busca do corpo de Gabriela; da madrasta que o criou com mais 8 crianças; do pai que, em vida, não reconheceu a filha travesti e dos amigos e colegas de trabalho, que viam a figura da protagonista com uma mistura de admiração e estranhamento (CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO, 2024).

“BR-TRANS” (2015), Porto Alegre, de Silvero Pereira, traz discussões sobre gênero e identidade sexual. A peça teve mais de 60 mil espectadores e passou por mais de 70 cidades do Brasil, além de apresentações internacionais em países como Alemanha e Estados Unidos (PAULIN, 2021).

“Madame Satã” (2015), Belo Horizonte, do Grupo dos Dez, dirigido por João das Neves e Rodrigo Jerônimo, o espetáculo dialoga com questões importantes como homofobia, racismo e homoafetividade. Inspirado na biografia de Madame Satã, é um musical que aborda questões delicadas de um universo de seres invisíveis envolvidos na prostituição, pobreza, intolerância e violência. (HORIZONTE DA CENA, 2015).

“O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” (2017), de Jo Clifford adaptada no Brasil por Natalia Mallo e encenada por Renata Carvalho, atriz e mulher trans, são monólogos que trazem histórias bíblicas sob uma perspectiva contemporânea. O espetáculo, inclusive, recebeu muitos ataques durante suas apresentações, tendo sessões suspensas em algumas cidades como Salvador (BA), onde a apresentação foi proibida após uma liminar entregue horas antes do espetáculo (PILATI, 2024).

“Os Pássaros de Copacabana” (2017), Salvador, com direção e texto de Gil Vicente Tavres, apresenta uma travesti como protagonista, incumbida por seu amante militar de montar um espetáculo musical com sucessos de Ary Barroso. Durante os ensaios, ela expõe sua intimidade e recordações, sempre imersas no clima tenso dos anos de ditadura. (TCA.BA.GOV, 2017).

“*Xica*” (2017), Salvador, do Coletivo Das Liliths, com direção de Georgenes Isaac, conta a história de Francisco Manicongo. Africano, escravizado, quimbanda, considerado como a primeira travesti não-índia do Brasil, Francisco – ou Xica – morava na região da Baixa dos Sapateiros, lutou e resistiu para firmar sua sexualidade. (SOTEROPRETA, 2017).

“*Pink Star*” (2017-2021), São Paulo, da Cia de Teatro Os Satyros, é uma comédia musical com texto de Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vasquez, como uma trama futurista que se passa em 2501 e traz um protagonista que não se identifica nem com o gênero masculino nem como o feminino. (SP ESCOLA DE TEATRO, 2021).

“*Tom na Fazenda*” (2017-2024), com direção de Rodrigo Portella Desde sua estreia em 2017, tem sido uma das peças mais aclamadas e premiadas. Após uma temporada de sucesso no renomado Festival de Avignon, na França, a trama explora de forma intensa e poderosa a dificuldade humana em enfrentar preconceito, violência e fracasso. A peça é baseada na obra “*Tom à la Ferme*”, do autor canadense Michel Marc Bouchard. (TEATRO DAS ARTES GÁVEA, 2022).

“*Cabaré Vibrátil*” (2019), Salvador, com direção de Djalma Thürler, é uma peça-festa que celebra a diversidade e a liberdade, inspirada na estética dos cabarés alemães, em Brecht e Weill. Um espetáculo de variedades inspirado no conceito de “corpo vibrátil” de Suely Rolnik, a peça trazia uma seleção de músicas ao vivo com temática LGBT e feminista, criando um ambiente festivo e reflexivo celebrando a liberdade e a diversidade. (ATÊLIE VOADOR TEATRO, 2022).

“*Museu Do Que Somos*” (2019), Salvador, do Corre Coletivo Cênico, trata-se de uma experiência museológica que questiona a memória e as narrativas cisheteronormativas, comumente expostas. Uma obra cênico-performativa

que é criada junto com o público, encruzilhando contextos de sexualidade, territórios, raça e sorologias. (SALVADOR DA BAHIA, 2019).

“3 Maneiras de Tocar no Assunto” (2019), Rio de Janeiro, dramaturgia de Leonardo Netto e direção de Fabiano Dadado de Freitas, é um manifesto artístico contra a homofobia na sociedade moderna, apresentado em três solos que discutem temas frequentes do universo LGBTQIAPN+, como bullying, a revolta de Stonewall e a chegada de políticos abertamente gays no congresso nacional. (O GLOBO, 2019).

Os espetáculos com temáticas LGBTQIAPN+ produzidos na cidade de Manaus não foram citados acima porque falarei deles mais à frente, em uma seção específica. Assim, antes de iniciar minha pesquisa, pondero profundamente sobre esse tema, questionando-me se ele realmente possui alguma pertinência dentro do âmbito das artes cênicas. Também começo a indagar sobre o motivo pelo qual, sendo um homem cis gay assumido dentro do contexto que a vivência nos anos 90 permitia, não experimento o mesmo ímpeto orientador que a heteronormatividade teria ao discorrer sobre seus conflitos, afetos e mundo.

Recordo-me então de que o meu universo, o "universo gay", por muito tempo foi explorado em narrativas humorísticas que depreciavam nossas experiências de maneira pejorativa e estereotipada, retratando-nos como invisíveis, trágicos, submissos e subalternos. No entanto, à medida que progredimos em termos de aceitação e igualdade, a representação LGBTQIAPN+ nas artes também se diversificou, tornando-se mais acolhedora e possivelmente mais autêntica. Entretanto, este ainda é um processo em desenvolvimento, e encontro-me plenamente imerso nele neste momento.

Nós, pessoas LGBTQIAPN+ durante décadas carecemos de modelos de sucesso tangível, até então nada era palpável ou se vislumbrava para ser aspirado ou admirado. As imagens da identidade gay e seus símbolos nas

gerações passadas, no Brasil, por exemplo, permeavam por representações de estereótipos.

Narrativas de vivências LGBTQIAPN+ foram e ainda são frequentemente marcadas por infortúnios e adversidades, pelo menos até o momento presente. Questionamos continuamente nossa própria capacidade; um comportamento arraigado em nosso histórico de vida, onde poucos elogios foram concedidos, e menos ainda incentivos. Por décadas fomos condicionados a nos subestimar; e quando alcançamos posições que não são subalternas, raramente é atribuído à nossa competência. Nem as grandes contribuições vindas de pessoas LGBTQIAPN+ ao longo das últimas décadas foram suficientes para aliviar as perseguições. O matemático Alan Turing, por exemplo, que foi pioneiro no conceito do que viria a ser futuramente o computador, da própria ciência da computação e da inteligência artificial, não escapou de ser humilhado publicamente por ser homossexual, sendo condenado a injeções hormonais que causavam castração química, numa Inglaterra de 60 anos atrás (REYNAUD, 2015). O escritor irlandês Oscar Wilde, apesar de suas contribuições para a literatura com obras como "O Retrato de Dorian Gray" e "O Fantasma de Canterville", não foi poupado da condenação de "indecência grave" em 1895 por causa de sua homossexualidade chegando a passar dois anos na prisão (SCHIFFER, 2012). Nem o filósofo Sócrates, que viveu na Grécia Antiga e cuja orientação sexual é debatida, escapou de ter a sexualidade como argumento de incriminação, sendo acusado de "corromper a juventude", em Atenas o que resultou em sua condenação à morte por ingestão de cicuta em 399 a.C (PLATÃO, 2008). O Cineasta Pier Paolo Pasolini, um gay assumido numa época de forte repressão, foi perseguido publicamente chegando a ser acusado em 1949, sua forte e intensa contribuição para o cinema não impediu que sua figura pública fosse constantemente diminuída (SILVA, ACERVO FOLHA, 2017).

Além disso, também nos é negado constantemente o direito de reivindicar nossos direitos mais básicos. Nossas referências ao longo dessas décadas

transitaram pelo diagnóstico do distúrbio psiquiátrico, pela marginalização de nossos corpos, a moralização de nosso desejo, e o sexo restrito a guetos e lugares onde a luz do dia não possa alcançar, como se fôssemos seres intrínsecos à escuridão.

Portanto, nossas narrativas concentram-se na sobrevivência de nossos corpos ditos desviantes, que não são tão bem-vindos. Frequentemente, são domesticados, educados sistematicamente para se enquadrarem em níveis de aceitabilidade. E a aceitação de nossas presenças depende dos compromissos de desumanização que somos capazes de fazer para reproduzir em nossa *Mise en Scène social* os arquétipos e códigos das normatividades estabelecidas por uma heteronormatividade dominante. Consequentemente o lugar de autonomia de nossa sobrevivência dentro de uma hegemonia estruturada é o capital financeiro, algo bastante recente, mas ainda assim não escapamos de sermos estereótipos de nós mesmos. A associação direta de nossas identidades tem sido pelo símbolo da alegria, da cor estampada em nossa bandeira de luta, que evoca o colorido de um arco-íris, às vezes impossível para muitos de nós.

Por outro lado, talvez um lado mais realista, há nas vivências de pessoas LGBTs uma capacidade enorme de sobrevivência. Nós morremos muito. Porque nossas histórias são assim, inverossímeis demais se fossem uma dramaturgia escrita; até para a lógica da ficção não funcionamos se não forem aplicadas algumas convenções de práxis cartesiana, porém a lógica racional parece não funcionar na vida real de um gay. Muitos de nós vêm de histórias que parecem exageradamente inverossímeis, ocupamos sem desejar esse lugar da excepcionalidade e não há benefícios por isso. Talvez, surja desse fato a necessidade que alguns de nós, gays, têm de serem validados justo pelo que nos invalida e tomamos tempo tentando conquistar a aprovação da normatividade.

Pensando em um lugar macro desta discussão, como a mídia por exemplo, onde há um maior número de alcance, não faz muito tempo, estávamos em amplo debate comemorando o primeiro beijo gay em uma

novela (*Amor à Vida*, 2013), exibida pela TV Globo no horário nobre. O merchandising da emissora parecia se direcionar a uma população LGBTQIAPN+ em ascensão naquele momento. No entanto, o beijo em si era apenas um tímido toque de lábios, durando meros segundos e selado no último capítulo da novela. Para a audiência, funcionou muito bem; o capítulo alcançou 48 pontos. A repercussão foi instantânea, mas não muito bem recebida pelo público mais conservador. A cena, na realidade, carecia de representatividade significativa, não havendo um propósito sócio-educativo, assim como não houve durante toda a trama; ela apresentava um personagem gay estereotipado, transformado em vilão, caricaturado para proporcionar alívio cômico.

Curiosamente, dez anos depois, a mesma emissora vetou a exibição de duas cenas de beijos lésbicos de uma série de TV (Aruanas, 2019) e de uma novela das sete (*Vai na fé*, 2023), com seu merchandising agora acenando para um público, em sua grande maioria, estranhamente mais conservador, reflexo de nossos tempos políticos.

As primeiras figuras LGBTQIAPN+ que se mostraram na televisão brasileira foram interpretadas pelas atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide no teleteatro "*Calúnia*", transmitido em 1963 pela TV Tupi. Na Rede Globo, o pioneiro personagem gay foi Rodolfo Augusto, interpretado por Ary Fontoura, um estilista e carnavalesco na novela "*Assim na Terra como no Céu*" (1970). Segundo Bernardo (2018) registra-se ainda na década de 70 a presença de seis novelas com personagens gays, aumentando para 15 nos anos 80 e 13 nos anos 90. Nos anos 2000, esse número saltou para 28 produções, e de 2011 a 2017, já se contabilizavam 25 telenovelas. Reforçando que a representação de homens gays prevalece.

Contudo, é importante destacar que a inclusão de personagens homossexuais não se traduz necessariamente em iniciativas socioeducativas. Nesse período, muitos personagens ainda reforçavam estereótipos e não avançavam na discussão de temas fundamentais relacionados aos direitos LGBTQIAPN+. Além disso, a aceitação desses personagens sempre foi tumultuada, principalmente quando a abordagem

não está no campo do alívio cômico, como no caso da novela “Torre de Babel” (1998), de Sílvio de Abreu que entre outros temas como drogas, violência e infidelidade conjugal trazia um casal de lésbicas, que foi o estopim para um incomodo generalizado por parte da audiência. Para evitar a rejeição ainda maior da trama o autor optou por retirar as personagens da história através de uma explosão em um shopping, previsto na sinopse inicial, mas não com a morte das personagens (LIMA, NOTÍCIAS DA TV. 2023). Em 2015, um beijo lésbico no primeiro capítulo da novela “Babilônia”, de Gilberto Braga, gerou uma campanha contra a novela que resultou em uma nota oficial de repúdio à cena (UOL, 2015). Ribeiro (2010, p. 19) observa que a mídia, de maneira geral, abordava a sexualidade com zombaria, discriminação e através de caricaturas: “De modo geral, o gay é tratado de maneira depreciativa e sempre mencionado com um linguajar jocoso” (p. 21).

Podemos observar que o molde que nos foi determinado e que produziu nossa máscara social ao longo do tempo é o mesmo que nos reprime, levando alguns de nós a apertar uma corda definitiva ao redor do pescoço para acabar, talvez, com dores agudas — dores que se transformam em demônios inquietos, difíceis de dominar. Essas experiências de repressão e sofrimento já foram retratadas em obras de dramaturgia com temática LGBTQIAPN+, como em *“Angels in America”* de Tony Kushner, que explora a crise da AIDS e o estigma associado à homossexualidade na década de 80, como também em *“O Beijo no Asfalto”* de Nelson Rodrigues, que aborda o preconceito e a hipocrisia em torno da homossexualidade.

Para outros de nós que escolheram ficar, viver aqui é como jogar roleta russa, assim como ocorreu com a chamada 'praga gay' que dizimou parte de nós durante a década de 80 e rotulou a AIDS como 'a doença gay'; um gesto 'carinhoso' de uma sociedade moralista, mas ironicamente hipócrita. Essa dualidade é bem representada em peças como *“The Inheritance”* de Matthew Lopez, que reflete sobre as perdas e os legados deixados pela geração que viveu essa epidemia.

Nos cabe, enquanto gays, aceitar que somos alvos; uma maioria minorizada, porque muitos de nós, compreensivelmente, estamos

escondidos nas sombras, onde podemos criar nossas possibilidades de forma clandestina. Essa necessidade de viver nas sombras é um tema central em obras como *"Bent"* de Martin Sherman, que aborda a perseguição de homossexuais na Alemanha nazista.

Assim, durante algum tempo, criamos famílias que não desejamos, casamos com pessoas do sexo que não nos atrai, aceitamos a vida que nos molda, pois talvez seja mais confortável assim. Esse conflito interno é explorado em *"The Boys in the Band"* de Mart Crowley, que mostra as complexidades e as pressões enfrentadas por um grupo de amigos gays ou mesmo em *"Incêndios"* de Wajdi Mouawad, peça adaptada para o Brasil, que, apesar de não ser originalmente brasileira, encontra ressonância na maneira como expõe os segredos familiares e as identidades reprimidas.

Ao restante de nós, que optou por aparecer durante o dia, sair dos escombros noturnos, enfrentamos por muitas décadas a violência aleatória, não apenas física, mas também moral — uma violência que nos coloca como subservientes de nós mesmos. Afinal, a bicha boa precisa ter algo de servil, ser útil, saber ser um adereço que não reclama seu lugar de subestimação, e, além disso, não deve manifestar seu desejo sexual. Este tema de resistência e a luta por aceitação e direitos é um fio condutor em peças como *"Fun Home"* de Lisa Kron e Jeanine Tesori, uma adaptação do livro de memórias de Alison Bechdel, que explora as dificuldades de crescer em uma família disfuncional enquanto lida com a própria identidade sexual.

A representação de nossas identidades foi criada à luz do olhar do outro — um outro que nos censura e repugna. No cinema, por exemplo, fomos retratados como depressivos, mostrando durante décadas como nosso destino é cruel e irrefutável, reservado a um final amargo e sem glória. Não há glória para nós. Embora essa narrativa tenha amadurecido nas últimas décadas, não custa lembrar da estrutura ficcional que nos destinava à morte, à dor e ao suicídio, assombrando muitos de nós, jovens LGBTQIAPN+ ainda se descobrindo.

No teatro, fomos muitas vezes ignorados, e quando lembrados, ocupamos o lugar da marginalidade. Se no cinema somos trágicos, no teatro somos

associados ao crime, à prostituição, ao devaneio sexual e ao exagero performativo. Nossa presença no teatro brasileiro é escassa, surgindo de forma significativa apenas recentemente. Protagonismo, então, é ainda mais recente.

Nossos relatos de luta e resistência na dramaturgia nascem do desejo de não ficarmos à sombra das narrativas dominantes, de percebermos os apagamentos enquanto artistas LGBTQIAPN+, indivíduos e pessoas. Esta pesquisa surge de muitas dúvidas sobre a presença LGBTQIAPN+ nas dramaturgias produzidas em minha cidade e do meu movimento enquanto diretor e dramaturgo em busca de uma dramaturgia que explore o universo LGBTQIAPN+. Surge também da necessidade de analisar as narrativas que nos retratam e o que elas dizem sobre nós em um cenário onde cada avanço parece ser seguido de um retrocesso. A população LGBTQIAPN+ ainda sofre ataques, sendo alvo constante de forças conservadoras. Estes ataques têm se refletido nas artes e na cultura, onde nossas representações foram repetidamente moldadas por preconceitos e estereótipos negativos.

Para ilustrar, dados mostram que até recentemente, obras que retratam personagens LGBTQIAPN+ de forma positiva eram raras. No cinema brasileiro, filmes como "Tatuagem" (2013), de Hilton Lacerda, começaram a desafiar essas narrativas estereotipadas ao contar histórias mais complexas e humanas. No teatro, o movimento de abordar narrativas dissidentes têm ampliado o espaço para narrativas LGBTQIAPN+ ao tratar de questões de identidade e resistência de forma mais profunda e significativa.

A própria existência desta pesquisa me colocou em conversas proveitosas com colegas artistas, pesquisadores e amigos, que frequentemente questionavam seu propósito e relevância. Notei que, para muitos, as narrativas LGBTQIAPN+ no cinema e no teatro não eram consideradas um material consistente para análise. Por um tempo, desacreditei na validade da própria pesquisa, encontrando-me novamente no lugar do gay que subestima a si mesmo. Percebi que nós, gays, frequentemente precisamos explicar e justificar minuciosamente nossas escolhas e, especialmente, nossos

trabalhos artísticos, para evitar que sejam vistos apenas como "coisas de viado".

O teatro brasileiro, historicamente, relegou personagens LGBTQIAPN+ a papéis marginalizados ou estereotipados, conforme apontam estudos como o de Amaral (2018), que analisa a representação LGBTQIAPN+ na dramaturgia nacional.

Portanto, esta pesquisa nasce do desejo de não estar à sombra das narrativas predominantes, de reconhecer e confrontar os apagamentos enquanto artista LGBTQIAPN+, indivíduo e pessoa. Minha trajetória pessoal e artística sempre foi profundamente influenciada por minha identidade LGBTQIAPN+, e acredito que é fundamental analisar e valorizar essas narrativas para promover uma representação ao menos mais digna.

Adiante, discutirei como essa temática me impacta profundamente tanto como artista quanto como pessoa LGBTQIAPN+. Como isso reverbera e cria pontos de partida para criações na dramaturgia. De todo modo, como alguns estigmas nos perseguem, pois as experiências LGBTQIAPN+ são intensamente marcadas por essa perspectiva, refletindo uma batalha contínua por aceitação e dignidade em uma sociedade que ainda persiste em nos marginalizar, embora de maneira mais sutil atualmente, é impossível em alguns momentos não ter falas afetadas por essas experiências.

Nas últimas décadas, houve uma crescente conscientização sobre a importância da representação de pessoas LGBTQIAPN+ nas artes. Filmes, séries de TV, literatura, música e teatro têm incorporado personagens LGBTQIAPN+ de forma mais humanizada e menos caricatural. Essa representação é essencial na luta por direitos civis, promovendo a aceitação e inclusão da comunidade LGBTQIAPN+, dismantando estereótipos prejudiciais e oferecendo modelos positivos. Esses avanços refletem a progressiva conscientização sobre a representatividade como uma estratégia política, artística e estética.

Considerando essas questões, esta pesquisa analisa a produção dramaturgical LGBTQIAPN+ em Manaus durante os anos 2000. Pretende-se continuar essa investigação no doutorado com um desdobramento prático. O

foco é examinar os discursos nessas dramaturgias no contexto das transformações culturais e políticas locais.

Manaus, no norte do Brasil, passou por massificação e devastação desde sua fundação, com invasões, perda de territórios, queimadas e aterros. A cidade, que já foi uma das mais ricas do país, alcançou seu auge durante o ciclo da borracha. Foi pioneira em sistemas de bonde elétrico, telefonia, eletricidade, abastecimento de água encanada e inaugurou um porto flutuante que recebia navios de várias nacionalidades. Manaus oscilou entre luxo e decadência, enfrentando grandes tragédias como a gripe espanhola (1918-1919), que matou 10% da população e colapsou o sistema de saúde, e a pandemia de COVID-19, marcada pela falta de oxigênio e gestão política ineficaz, novamente tornando-se uma das cidades mais afetadas.

A cidade se desenvolveu de costas para o rio, resultando em uma arquitetura improvisada que, hoje, enfrenta diversos problemas logísticos típicos de grandes áreas urbanas. As escolhas políticas frequentemente refletem um pensamento conservador e moralista enraizado na sociedade manauara. Um episódio notável envolvendo Zé Celso ilustra bem isso. Durante uma visita a Manaus, o diretor ficou surpreso e indignado com a reação escandalizada da cidade diante da nudez em seus espetáculos. Em um momento desse episódio, ele até concedeu uma entrevista para um jornal local completamente nu. Zé Celso não entendia por que uma cidade com uma cultura indígena predominante tinha vergonha da própria nudez (OLIVEIRA, D24AM. 2010). O nome Manaus tem suas origens no grupo indígena Manaós, que habitava a região do Rio Negro antes da colonização europeia. Na língua nativa, "Manaós" significa "Mãe dos Deuses", sendo essa denominação a base para o nome atual da cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas (G1, 2022). O escritor Márcio Souza observa que com a separação portuguesa da Espanha, e com o intuito de consolidar seu domínio na área, é fundado, em 1669, o forte de São José da Barra do Rio Negro, que dá origem à cidade de Manaus. Até então uma região de corredeiras, imensas pedras, montanhas geladas e chuvas torrenciais

(SOUZA, 2019, p.84). Já a palavra "Amazônia" tem suas raízes na mitologia grega, derivada do termo "Amazonas", que descrevia uma nação mítica de mulheres guerreiras. Essas figuras eram reconhecidas por sua habilidade em combate e viviam em uma sociedade exclusivamente feminina em uma região remota e misteriosa.

As Amazonas constituíam uma nação de mulheres muito belicasas, que possuíam diversas cidades florescentes. Tinham o costume de criar apenas as crianças do sexo feminino; os meninos eram mandados para os países vizinhos, ou mortos. (BULFINCH, 2006, p.145).

A associação do termo "Amazônia" com a região geográfica da América do Sul foi estabelecida pelos exploradores espanhóis e portugueses. A região era frequentemente vista como habitada por mulheres guerreiras ou como uma terra exótica e misteriosa, em consonância com as narrativas das Amazonas da mitologia grega.

Em fins do século XV, os espanhóis foram os primeiros europeus a pisarem em terras da Amazônia brasileira e, principalmente, navegarem pelo curso do rio Amazonas, na época batizado pelos conquistadores a serviço da Espanha de *Santa Maria de la Mar Dulce*. Sob o comando do navegador Vicente Pison, os exploradores espanhóis chegando ao delta do Amazonas, principiaram a navegar pelo mesmo rio, somente recuando face o fenômeno da pororoca que, colocando em grave risco as caravelas, fez com que Pison e seus camaradas fossem obrigados a voltar ao mar, tomando o rumo do litoral amapaense, no qual explorara o Oiapoque, após o que retornara à Espanha. (ALVES FILHO; SOUZA JÚNIOR; BEZERRA NETO, 2001, p.12)

Atualmente, a Amazônia é reconhecida como uma das áreas mais importantes do mundo em termos de biodiversidade e relevância para o equilíbrio ecológico global. Ela engloba diversos países sul-americanos, incluindo o Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa (WWF Brasil, 2022). Adiante, veremos como esses fatos reverberam na cultura local de Manaus, refletindo na produção dramática da cidade. Além disso, veremos também a questão das abordagens monotemáticas que confinam parte dessa produção. No contexto teatral e da dramaturgia, essa situação frequentemente leva à autoexotização da cultura local, resultando na subestimação de outras temáticas igualmente

relevantes. Por fim, analisaremos o tímido surgimento de dramaturgias que abordam as vivências LGBTQIAPN+ na produção artística manauara.

An aerial photograph of the Teatro Amazonas in Manaus, Brazil. The theater is a large, rectangular building with a prominent circular stage area in the center. The stage is decorated with a yellow and blue pattern, and a green circular area in the middle. The theater is surrounded by a paved area with several cars parked. The background shows a city street with more cars and buildings.

2. ENTRE LENDAS E A REALIDADE: A CONSTRUÇÃO DA AMAZÔNIA

Em 1870, quando a borracha começa a dar sinais de valorização, a Amazônia era quase um deserto demográfico, com suas populações tradicionais dizimadas por séculos de escravização, práticas predatórias e pela política repressiva do império no combate à Cabanagem. A conjugação de períodos de seca e depressão econômica levou o Nordeste brasileiro, especialmente o estado do Ceará, a participar com o maior número de imigrantes, que a partir de 1877 foram chegando em leva desordenadas, para a seguir se transformar numa rotina perversa, resultando num quadro terrível de exploração humana. (SOUZA, 2019. p. 166).

Figura 01 – Teatro Amazonas
Fonte: Carol Lins

Das ficções e teorias conspiratórias com vampiros extraterrestres, das entidades protetoras da floresta, das encantarias, dos seres míticos, da literatura fantasiosa de Jules Verne, da poesia de Thiago de Mello², dos romances de Milton Hatoum³ e Márcio Souza⁴, da invasão portuguesa até a Belle Époque e a Zona Franca, da borracha, do luxo, da riqueza ao declínio e lama. A Amazônia permeou por muitas décadas diferentes imaginários, alguns mais utópicos e pouco realistas, outros tão realistas que soam fantásticos, estando no centro de narrativas que esboçaram a invenção diegética de um lugar no limiar entre ficção e realidade.

No período medieval, as histórias maravilhosas costumavam falar dos povos longínquos, narrativas de natureza fantástica repletas de seres místicos que concretizavam relações simbólicas do homem com Deus. Embora o imaginário do homem da Idade Média fosse permeado também por lendas de lugares distantes e histórias que conjecturavam um realismo quimérico, na gênese do idealismo medieval prevalecia como norma o sentido universal. Puchner (2019, p.12) destaca como o relato das histórias existia apenas em culturas orais e possuía diferentes regras e objetivos; a literatura nasce apenas quando a narração cruza com a escrita e desponta como uma força nova.

A escritora Neide Gondim (1994, p.139) aponta como os romances de Jules Verne, Arthur Conan Doyle e Vicki Baum tiveram um papel fundamental ao trazer a Amazônia para um foco até então inexplorado, introduzindo-a em um contexto internacional.

² Thiago de Mello é conhecido por sua poesia engajada, que aborda questões sociais e políticas. Ele frequentemente escrevia sobre a luta pela justiça social, a defesa dos direitos humanos e a preservação do meio ambiente. Entre seus trabalhos mais conhecidos destaca-se "Faz Escuro Mas Eu Canto" (1965) e "Os Estatutos do Homem" (1977):

³ A complexidade cultural da Amazônia são temas recorrentes nas obras de Milton Hatoum. Suas principais obras são: "Relato de um Certo Oriente" (1989), "Dois Irmãos" (2000), "Cinzas do Norte" (2005), "Órfãos do Eldorado" (2008)

⁴ Márcio Souza é uma voz influente na literatura brasileira, com suas obras oferecendo uma visão profunda e crítica sobre a Amazônia e os desafios enfrentados pela região e seu povo. Autor de obras como "Galvez, Imperador do Acre" (1976), "Mad Maria" (1980), "Lealdade" (1997) e "A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi" (1982).

É conhecido que Jules Verne, assim como os demais autores, jamais estiveram em território amazônico ou sequer pisaram em solo brasileiro. O principal recurso criativo para a escrita de suas obras foram cartas, escritos e imagens criadas a partir dos relatos de exploradores e navegadores. Através desses materiais, puderam imaginar e ficcionar a Amazônia descrita em seus romances. *"A Jangada: 800 Léguas pelo Amazonas"*, de Verne, romance que narra a história de um brasileiro chamado Joam Garral e sua família, vivendo na região amazônica do Brasil, é uma das obras menos conhecidas do escritor. Trata-se de um romance que explora a vida na Amazônia e apresenta a jangada como um meio de transporte importante e tradicional na região. Essa jangada é uma embarcação típica da localidade, feita de troncos de árvores amarrados e unidos de forma a criar uma plataforma flutuante. A história se desenrola durante a viagem da jangada rio abaixo, com os personagens enfrentando diversas aventuras e desafios ao longo do caminho. Não por acaso, o autor é considerado o pai do estilo romance geográfico.

Em *"O Mundo Perdido"*, de Arthur Conan Doyle, a Amazônia nos é apresentada em uma narrativa que mistura aventura e ficção científica. O romance conta a história de uma expedição liderada pelo professor Challenger, um excêntrico e polêmico cientista que parte em busca de um planalto isolado e inexplorado na Amazônia. Nessa região remota, eles descobrem um mundo pré-histórico habitado por dinossauros e outras criaturas extintas. A narrativa é repleta de ação, mistério e perigos, com os personagens enfrentando desafios incríveis enquanto exploram essa terra perdida. A obra de Doyle é considerada um clássico da literatura de aventura e ficção científica, tendo influenciado inúmeras outras histórias que exploram a ideia de um mundo esquecido e misterioso escondido em algum lugar remoto da Terra.

Outro romance histórico ambientado na Amazônia é o da escritora Vicki Baum, *"A Árvore que Chora - O Romance da Borracha"*, de 1946. A obra retrata o período da extração da borracha na região amazônica durante o auge do ciclo da borracha no Brasil, no final do século XIX e início do século XX. A história gira em torno da vida de um jovem engenheiro agrônomo

chamado André, que é enviado à Amazônia para investigar o declínio da produção de borracha. Na região amazônica, ele conhece personagens interessantes e enfrenta desafios decorrentes das condições da selva, das relações sociais na época e dos conflitos entre os seringais e as empresas que controlavam a indústria da borracha. Ao longo da trama, o romance aborda temas como ambição, exploração econômica, amor e a luta pela sobrevivência na floresta tropical.

O escritor brasileiro Raul Pompeia também explorou o universo fictício criado a partir da especulação imaginativa europeia com o romance *"Uma Tragédia na Amazônia"* (1880). A obra traz a Amazônia como cenário de uma história de crimes e vinganças, um lugar sem lei, hostil e selvagem. O autor, que também nunca havia pisado na Amazônia, usa o mesmo universo pelo qual permeia a descrição sobre a região nas obras de autores europeus. Durante mais de 300 anos, diferentes autores se aventuraram a trazer a fabulação amazônica para a ficção, respaldando-se exclusivamente no imaginário e, assim, favorecendo a narrativa de uma terra prodigiosa. Desde o século XVI, quando os primeiros europeus invadiram a selva amazônica vindos do Peru, a literatura sobre a região foi amplamente dominada por navegadores estrangeiros, sendo conhecida como "literatura dos viajantes".

“As potencialidades imaginárias que os autores de ficção pensam existir na Amazônia ainda guardam o vigor dos tempos primeiros dos navegadores de águas turvas e cristalinas do rio das Amazonas e de seus tributários no bordado de suas estradas líquidas.” (GONDIM, 1994. p.271).

Para esses escritores viajantes, a paisagem amazônica representa o primeiro e mais marcante contato com a realidade da região, dominando o imaginário e eclipsando todos os outros elementos. Esse destaque excessivo da paisagem gerou o famoso clichê "edenismo x infernismo": alguns veem a

Amazônia como um "paraíso perdido", enquanto outros a percebem como um "inferno verde"⁵.

A selva é a própria definição de um mistério. Para Cunha (2019, p. 09), “o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido - quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão [...]”.

Como descrevê-la para alguém que nunca a viu? Podemos começar a dar uma ideia de suas dimensões, comparando-a com a vastidão do mar, do deserto ou do espaço e sua imensidão. No entanto, essa comparação é paradoxal, pois a selva, embora exposta ao céu, é envolvente e labiríntica.

Embrenhar-se na selva é fácil, mas sair pode ser desafiador. Sob a luz do sol, seu interior é escuro e enigmático. Para compreendê-la, é preciso aguçar os sentidos: tocá-la, perceber seus aromas e sabores – e, acima de tudo, escutá-la. A audição é o sentido mais desafiado: o silêncio da floresta revela uma sinfonia perturbadora de instrumentos desafinados tocando em uníssono, mesclada com uma sutileza quase imperceptível, como se fosse uma orquestra. A selva está intrinsecamente ligada à água – rios, lagos, corredeiras, cachoeiras, pororoca, enchentes, vazantes, chuvas intermináveis e tempestades devastadoras. Para o viajante, a água se torna o caminho e a selva, o enigma.

Portanto, não é de surpreender que escritores distantes e desconhecidos dessa região elejam a paisagem, um elemento essencial do imaginário, como o foco principal de suas obras. Através de suas palavras, eles continuam a despertar a fascinação pela Amazônia e contribuem para que o imaginário sobre essa vasta e misteriosa floresta continue a evoluir.

A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais rumavam de preferência às suas plagas desconhecidas. Para lá os mais veneráveis bispos, os

⁵ O autor Euclides da Cunha, conhecido por sua obra "Os Sertões", escreveu também sobre a Amazônia. Em seus escritos, ele retratou a região como um lugar de extrema dificuldade, com um ambiente inóspito e hostil que oferecia desafios enormes para os exploradores e habitantes. A expressão "Inferno Verde" encapsula a combinação de beleza e perigo da floresta, destacando o caráter árduo da vida na Amazônia.

mais garbosos capitães-generais, os mais lúcidos cientistas. E do amanho do solo que se tentou afeiçoar a exóticas especiarias, à cultura do aborígene que se procurou erguer aos mais altos destinos, a metrópole longínqua demasiara-se em desvelos à terra que sobre todas lhe compensaria o perdimento da Índia portentosa. (CUNHA, 2019, p.15).

A narrativa da Amazônia e suas histórias ao longo dos séculos são profundamente influenciadas pela visão dos exploradores, sua presença nesses territórios e a representação, frequentemente romantizada, da floresta, do modo de vida de seus habitantes, seus mitos e lendas. Sob uma perspectiva colonizadora, isso servia como catalisador para despertar interesse em seus recursos e potencialidades.

Quando o governo de Portugal percebeu que a Amazônia era um território de características distintas das demais regiões brasileiras e que não tinha vocação para a *plantation*⁶, passou a incentivar o trabalho de catequese. Era necessário aliciar a população indígena e torná-la útil para os interesses mercantis metropolitanos. A presença e a autoridade do missionário tornaram-se indispensáveis. Assim, na colonização do Norte, a ideologia ganha destaque como instrumento de dominação da terra e das gentes. (ALVES FILHO; SOUZA JÚNIOR; J.A, 2001, p.28).

Essa problemática se manifesta nas explorações, saques e na pilhagem dos ecossistemas da região em larga escala, porém, reflete principalmente de forma cultural, nas narrativas que emergem dessas interações, reproduzindo o pensamento predominante e colonizador sobre a região. Assim, as tradições orais que brotam dessas perspectivas se ampliam ao longo dos séculos e décadas seguintes, integrando-se a um imaginário fantasioso muito presente em relatos sobre a Amazônia.

Com a descoberta de que o território amazônico, anteriormente considerado um antimundo⁷ inabitável pelos europeus, era de fato habitado, o imaginário coletivo foi profundamente alterado. Naquela época de grande

⁶ O sistema de plantation é um método de produção agrícola implantado pelas nações europeias em suas colônias. Os historiadores consideram o plantation uma prática inerente ao mercantilismo. Esse sistema baseava-se no uso de grandes propriedades (latifúndios), na monocultura, no trabalho escravo e na produção voltada para o mercado externo.

⁷ Em um contexto sociocultural, o termo pode ser usado metaforicamente para descrever subculturas ou sociedades que se opõem aos valores, normas e estruturas da sociedade dominante. Esses "antimundos" podem ser vistos como formas de resistência ou de alternativas à cultura hegemônica.

entusiasmo pelas explorações marítimas, já circulavam histórias que retratavam os navegantes europeus como heróis. Isso influenciou tanto a ciência quanto a forma como a prosa sobre esse "antimundo" começou a ser narrada. Vale ressaltar que essa relação nunca foi pacífica, conforme destaca Alves Filho; Souza Júnior; J.A⁸ (2001, p.19), ao apontar que na conquista da Amazônia, os portugueses travaram guerras contra as populações nativas da região, quase sempre exterminando-as e subjugando-as ao seu domínio, embora também devessem lutar contra outros invasores europeus, como ingleses e holandeses, pela posse do território.

A notícia de um novo mundo renovou as expectativas na Europa, e antes mesmo de ser "descoberto", já se projetava sobre ele, além da ambição, uma descrição impregnada pela necessidade de conferir à região amazônica um caráter místico. Isso era motivado tanto pela ideologia religiosa quanto por elementos mágicos aos olhos dos viajantes europeus, que se maravilhavam com a natureza, os povos primitivos e suas tradições.

A atração por uma "terra desconhecida", com possibilidades de exploração na qual um povo era considerado inferior à cultura e sociedade europeia, proporcionou um terreno fértil para a disseminação de representações fantásticas e demoníacas, assim como na visão de um tesouro a ser desbravado. Essa perspectiva também se refere a um conjunto de ideias imaginárias originadas na exploração europeia da Índia. Essas mesmas ideias conferem à Amazônia um status paradisíaco, quando exploradores enxergaram na região a mesma busca exploratória e mística ocorrida na Índia. Segundo Alves Filho, Souza Júnior e J.A (2001, p.11), não é à toa, portanto, que ao longo da rede hidrográfica do vale amazônico

⁸ ALVES, Armando Filho et al. Pontos de história da Amazônia. Vol 1. 3 ed. Belém: Paka-Tatu, 2001.

ocorreu a penetração e fixação do conquistador europeu e, conseqüentemente, a dizimação das populações indígenas.

Em 1498, Vasco da Gama chegou às costas da Índia, atracando em Calicute (atualmente Kozhikode), no sul da Índia. Sua expedição foi financiada pelo rei Manuel I de Portugal e teve como objetivo encontrar uma rota marítima para as ricas terras da Ásia, contornando o continente africano. Esse feito marcou o início de uma série de explorações europeias que buscavam estabelecer laços comerciais com as regiões orientais, incluindo a Índia. Segundo documentos escritos por Álvaro Velho⁹ (século XV-XVI) e publicados¹⁰ com notas e comentários do jornalista Eduardo Bueno (1998, p. 453), a primeira imagem que os portugueses tiveram da Índia, em 18 de maio de 1498, sexta-feira, foi a de uma "terra alta", que provavelmente corresponde ao monte de Eli, com 259 metros de altura, localizado a aproximadamente 30 km ao norte da cidade de Cananor.

A Índia, assim como a Amazônia, já possuía uma história rica e complexa, com sociedades avançadas, rotas comerciais prósperas e influências culturais há milênios. Sobre a presença indígena em território brasileiro e suas sociedades desenvolvidas, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, destaca:

A maior dessas armadilhas é talvez a ilusão de primitivismo. Na segunda metade do século XIX, durante o triunfo do evolucionismo, prosperou a ideia de que certas sociedades teriam ficado estagnadas na estaca zero da evolução. Eram vistas como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais. Foi nesse período que as sociedades sem estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades "primitivas", condenadas a uma eterna infância. Por terem aparentemente parado no tempo, não se considerava necessário buscar a história delas. (CUNHA, 2012, p.08).

⁹ Álvaro Velho, nascido possivelmente no Barreiro, município de Portugal, no século XV-XVI, foi um cronista que participou como marinheiro ou soldado na expedição de Vasco da Gama em 1497, que descobriu o caminho marítimo para a Índia. Ele é considerado um dos prováveis autores do Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, um relato anônimo e principal testemunho presencial dos eventos..

¹⁰ "O descobrimento das Índias: O diário da viagem de Vasco da Gama".

No entanto, sob a ótica europeia, o navegador português Vasco da Gama é comumente reconhecido por ter estabelecido uma rota marítima direta da Europa para a Índia no final do século XV. A partir desse marco, os europeus consolidaram sua presença na Índia, estabelecendo postos comerciais, colônias e, eventualmente, assumindo o controle de várias regiões do subcontinente. Portugueses, holandeses, franceses e britânicos foram algumas das potências europeias que desempenharam papéis significativos na Índia ao longo dos séculos.

Impulsionados pelas intrigantes informações sobre uma terra desconhecida, os europeus, através de seus ousados exploradores, elaboraram uma narrativa em suas correspondências e descrições permeada de fascínio e admiração. No entanto, é primordial destacar que muitos desses relatos, infelizmente, reduziram os povos encontrados ao longo dessas jornadas a simples alvos de exploração e escravização, lançando uma sombra sobre as descobertas e o intercâmbio entre culturas diversas.

De todo modo, a chegada dos portugueses à baía ladeada de palmeiras, ao fundo da qual se erguiam os muros bem decorados de Calicute, de fato iria se revestir de múltiplos significados. Embora os portugueses não pretendessem (pelo menos de início) se instalar definitivamente no país nem modificar-lhes os costumes e a religião, a verdade é que, com o desembarque de Vasco da Gama, estava se iniciando o processo que iria desembocar na plena inserção da Índia – e, a seguir, de toda a Ásia – no processo histórico comandado pelos europeus (VELHO; BUENO, 1998. p.10)

Segundo Gondim (1994), a concepção da Amazônia, por sua vez, teve origem na mesma ótica que foi aplicada à Índia nas narrativas greco-romanas, nos relatos de peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes europeus. Isso destaca que a Amazônia foi sujeita a interpretações e compreensões influenciadas pelas bagagens culturais dos exploradores. A visão europeia da Amazônia foi moldada por uma perspectiva que tentava desvendar o desconhecido, muitas vezes associando-o a conceitos familiares, ainda que deturpados. Para Pizarro (2012), no entanto, é importante reconhecer que essa visão era limitada pelas próprias vivências e preconceitos culturais dos viajantes.

A Amazônia aparece nas páginas da História como um campo de conflito entre os povos europeus que, em seus afãs de descobertas geográficas e formação de impérios coloniais, buscaram dominá-la para explorar suas riquezas florestais. Dessa forma, espanhóis, ingleses, holandeses, franceses e, por fim, portugueses, travaram batalhas, disputando-a em uma teimosa demonstração de ganância ilimitada. Os espanhóis, sem dúvida, foram os pioneiros nessa empreitada. (REIS, 2001. p.19)

Para Raminelli; Tupinambá (2004) uma visão cristã acrescentou uma dimensão adicional a esse entendimento, onde os viajantes comparavam as particularidades do Novo Mundo com os princípios cristãos, muitas vezes interpretando as diferenças culturais como indícios da influência do diabo ou das leis divinas naturais. Ana Pizarro (2012) destaca que o pensamento europeu desse período manifestava sentimentos de compaixão em relação ao "outro", desafiando, assim, o relativismo cultural. Essa compaixão, contudo, frequentemente refletia a pretensa superioridade da sociedade europeia sobre outras culturas. Além disso, para Gondim (1994) é importante observar que a interpretação da "terra incógnita", a Amazônia, era frequentemente marcada por exageros, maravilhas e elementos exóticos, resultando em uma representação ideológica que não capturava de maneira adequada os conflitos sociais e as realidades coloniais.

2.1 Teatro em movimento: uma tumultuada busca de identidade

Segundo o historiador e membro da Academia Amazonense de Letras Djalma Batista¹¹ (2003, p.11), a Amazônia, embora seja uma região relativamente jovem em termos históricos, já protagonizava episódios extraordinários em sua trajetória. Desde a confederação ameríndia de Ajuricaba até a cabanagem, passando pela conquista do Acre e pelo ciclo do

¹¹ Djalma da Cunha Batista (nascido em Tarauacá em 20 de fevereiro de 1916 e falecido em Manaus em 20 de agosto de 1979) foi um médico e autor brasileiro. Ele também foi membro da Academia Amazonense de Letras (AAL) e do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas.

ouro negro, foram acontecimentos que a destacaram em relação às demais regiões brasileiras. No entanto, o autor ressalta que:

Falar da Amazônia em qualquer dos aspectos - fisiográfico, social, intelectual – é aventurar-se alguém a enfrentar senão o infinito, pelo menos o indefinido. É a terra mais nova do planeta recendendo ainda o cheiro embriagador da sua infância geológica, e é a menos conhecida das regiões da terra nos paradoxos de sua natureza desnorteante ante a qual ruem os postulados das ciências naturais. (BATISTA, 2003, p.11).

Assim, outro período que marca consideravelmente esses capítulos da história da Amazônia é o Ciclo da Borracha, uma fase crucial no desenvolvimento econômico e social de Manaus, elevando-a ao status de uma das principais cidades na região amazônica. A intensa exploração da borracha trouxe uma prosperidade marcante para a cidade, impulsionando sua economia e atraindo um grande influxo de imigrantes em busca de oportunidades nas plantações de seringueiras e nas indústrias relacionadas ao processamento do látex. Souza (2019, p.150) destaca que o Ciclo da Borracha na Amazônia foi um período de grande atividade econômica impulsionado pelo extrativismo do látex das seringueiras. Iniciado por volta de 1870, o ciclo alcançou seu auge por volta de 1910, quando a borracha representava cerca de um quarto das exportações brasileiras. Esse crescimento foi notável, especialmente considerando o contexto em que ocorreu, com a predominância da cultura do café na economia nacional. Esse fenômeno também foi observado em menor escala em países vizinhos, como Peru e Bolívia.

No entanto, a prosperidade econômica associada à borracha foi breve. "Em apenas uma década, a queda dos preços do produto asiático levou o mercado do látex ao colapso" (SOUZA, 2019, p.150). O escritor Márcio Souza também destaca como esse declínio revelou a fragilidade das economias baseadas na exportação de matéria-prima na América Latina, com a ascensão e queda da borracha servindo de exemplo. Enquanto o monopólio perdurou, os produtores de borracha da Amazônia lucraram, mas quando enfrentaram a concorrência asiática, diversificaram seus investimentos para evitar prejuízos.

É o Ciclo da Borracha, um momento fundamental no avanço econômico e social de Manaus, elevando-a ao status de uma das principais cidades na região amazônica. No entanto, a prosperidade da economia da borracha foi efêmera. “Em apenas uma década, a queda dos preços do produto asiático levou o mercado do látex ao colapso” (SOUZA, 2019, p.150).

Apesar do curto tempo, a prosperidade econômica trazida pela borracha viabilizou a construção de infraestrutura urbana, incluindo estradas, ferrovias, portos e edifícios públicos, além de fomentar uma efervescente vida cultural e social em Manaus. A cidade emergiu como um relevante centro comercial e industrial, abrigando fábricas de beneficiamento de borracha e outros empreendimentos correlatos.

O término do Ciclo da Borracha deixou profundas marcas na economia de Manaus, forçando a região a se reestruturar e a buscar novas direções. Durante esse período, surgiram novas alianças políticas e uma mentalidade renovada, focada na valorização do regionalismo, ganhou destaque entre a elite. O ápice do ciclo, conhecido como "*Belle Époque* da Borracha", ocorreu em Manaus entre os anos de 1879 e 1912.

Após o chamado Ciclo da Borracha, a região sofre realmente um processo de retração econômica. Manaus recolhe-se para remendar suas redes e refazer suas forças em novas alianças político-culturais. As elites desenvolvem um pensamento glebarista¹², de exaltação ao regionalismo, expresso na literatura da "caboclitude" de Álvaro Maia, na sociologia humanista de André Araújo, nos estudos do folclore amazonense de Mário Ypiranga Monteiro e na etnologia de Nunes Pereira, intelectuais preocupados não só em compreender os povos indígenas, mas o caboclo, representante da nova cultura da mestiçagem que se implanta no Brasil a partir dos anos 30. (COSTA; AZANCOTH, 2001, p.16).

¹² O Glebarismo, derivado da palavra "gleba," foi um movimento regionalista iniciado na década de 1930 por intelectuais e políticos do Amazonas. Este movimento defendia a restauração da liderança política e cultural nas mãos dos naturais do Amazonas. Durante o ciclo da borracha (1866-1913), o Amazonas recebeu pessoas de diversas origens sociais e culturais, provenientes de várias partes do Brasil, especialmente do Nordeste, e de países como a Inglaterra, atraídas pelas oportunidades lucrativas da extração de látex. Esse grupo incluía empresários, políticos, jornalistas, engenheiros, advogados, médicos, trabalhadores braçais, lavradores e marinheiros. Formando uma nova classe social, eles acabaram por ocupar posições de destaque tanto na elite quanto nas classes mais baixas, deslocando a sociedade nativa do Amazonas. O movimento glebarista surgiu na década de 1930, aliado às oligarquias tradicionais, para reivindicar a recuperação desse espaço para os amazonenses natos.

O súbito término, resultado de uma série de causas, como a competição da borracha sintética, a exploração descontrolada das seringueiras, doenças que atingiram as plantações e a diminuição da demanda internacional de borracha natural durante a Primeira Guerra Mundial, provocou um colapso econômico que levou à decadência e ao declínio de Manaus.

Uma segunda fase do ciclo da borracha na Amazônia, também conhecida como o "Segundo Ciclo da Borracha", ocorreu aproximadamente entre as décadas de 1942 e 1945. Período marcado por uma série de eventos históricos e econômicos que revitalizaram a produção de borracha na região amazônica. Foi nesse período que durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), as potências aliadas, especialmente os Estados Unidos, enfrentaram uma escassez crítica de borracha natural. Isso ocorreu porque a maioria das plantações de seringueiras (*Hevea brasiliensis*¹³) estava localizada no Sudeste Asiático, uma região que foi ocupada pelas forças japonesas. Em resposta à escassez, o governo dos Estados Unidos implementou o 'Programa de Borracha' (*Rubber Development Corporation*) para estimular a produção de borracha na Amazônia brasileira, com o objetivo de garantir um fornecimento estável de borracha para o esforço de guerra.

Em razão da abundância de recursos naturais no Brasil, de sua influência política na América do Sul, grande população de ascendência alemã e proximidade geográfica da África Ocidental, os oficiais militares norte-americanos viam o país como um ponto estratégico na resistência a ofensivas nazistas no hemisfério. Entre setembro de 1939 e dezembro de 1941, com a guerra em andamento na Europa e na Ásia, um conglomerado de agências norte-americanas tentou complementar ou substituir o Departamento de Estado para fortalecer o comércio e a aliança interamericanos, assegurar o acesso a recursos estratégicos e excluir o Eixo do hemisfério ocidental. (GARFIELD, 2009. p.22).

¹³ Espécie de seringueira mais importante para a produção de borracha natural. Originária da Amazônia, esta árvore é conhecida por sua capacidade de produzir látex, uma substância que, quando coagula, forma a borracha.

Para incentivar a produção, o governo brasileiro, em parceria com os Estados Unidos, promoveu a migração de trabalhadores nordestinos para a Amazônia. Estes trabalhadores, conhecidos como "soldados da borracha", foram atraídos por promessas de melhores condições de vida e trabalho.

O método tradicional de extração de látex das seringueiras permaneceu, com seringueiros cortando a casca das árvores para coletar o látex, que era então coagulado em "bolas" de borracha. No entanto, apesar dos incentivos, muitos seringueiros enfrentaram condições de trabalho árduas e precárias, com altos índices de doenças tropicais e dificuldades de acesso a recursos básicos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a retomada da produção de borracha no Sudeste Asiático, a demanda pela borracha amazônica diminuiu drasticamente. Além disso, a invenção e a popularização das borrachas sintéticas, produzidas a partir de petróleo, contribuíram para a redução da demanda por borracha natural. Consequentemente, muitos seringueiros abandonaram os seringais devido à queda nos preços e à falta de apoio contínuo, levando a um novo período de declínio econômico na região.

Numa cidade com vocação de metrópole, aspiravam às delícias eternas. Cegos, perdidos entre os monumentos e encenações operísticas, bordéis luxuosos, diamantes e pérolas, não acreditavam no terrível abismo da quebra do monopólio. Quando os seringais asiáticos, racionalmente plantados pelos ingleses com sementes roubadas da região, quebraram a exclusividade e puseram a pique essa barca de Cleópatra, os que não puderam fugir ficaram a falar sozinhos durante cinquenta anos. (SOUZA, 1946. p.102)

O colapso do Segundo Ciclo da Borracha teve um impacto duradouro na demografia e cultura da Amazônia, com uma grande migração de nordestinos e a formação de novas comunidades. A região enfrentou desafios econômicos e sociais significativos após o colapso do ciclo, muitos dos quais ainda são visíveis hoje. Esta fase histórica reflete as interações complexas entre demandas globais, políticas nacionais e as realidades locais da Amazônia.

Neste período, também surge um discurso marcado pelo descontentamento com a região, tentando estabelecer uma narrativa de abandono. Por trás dessa tentativa, encontramos uma elite insatisfeita com os altos e baixos econômicos. Enquanto alguns viam um cenário desfavorável, outros vislumbravam oportunidades; para a classe mais pobre de Manaus, o colapso econômico representou um alívio e a abertura de novas perspectivas de negócios, antes impossíveis devido ao domínio dos mais abastados.

Manaus passou por um período de isolamento e desilusão, no entanto, ao longo do tempo, a cidade se renovou e diversificou sua economia. A criação da Zona Franca de Manaus em 1967, uma região de comércio livre com incentivos fiscais, atraiu investimentos e impulsionou o desenvolvimento industrial na área, tornando Manaus um importante polo industrial no Brasil, especialmente na fabricação de eletrônicos e outros produtos manufaturados.

2.2 Um movimento teatral numa cidade em reconstrução

Como vimos, Manaus, ao longo de sua história, enfrentou desafios significativos que moldaram sua trajetória econômica e cultural. Logo após um período de isolamento e desencanto, a cidade encontrou na criação da Zona Franca de Manaus, em 1967, uma oportunidade de renovação e desenvolvimento. Essa nova ascensão econômica trouxe consigo a necessidade de repensar a identidade local, especialmente diante das narrativas eurocêntricas que permeavam o imaginário coletivo. Surge então a busca por uma identidade amazônica autêntica, desvinculada das visões eurocentristas que exaltavam a paisagem e o papel do homem europeu na região. Essa busca por uma identidade própria ecoou não apenas na esfera econômica, mas também na cena cultural, influenciando o pensamento teatral em Manaus ao longo das décadas de 40, 50 e 60.

Essa busca da identidade regional, nos anos 40-50, é reivindicada através das emissoras de rádio, a Rádio Baré e Difusora, pela intelectualidade que se 'utiliza das 'colunas de jornais, para eclodir em grito de rebeldia e originalidade na criação do Clube da Madrugada, em 1954. Nas artes cênicas, o movimento também ressoa, mas estranhamente, com menos ousadia, com um certo acanhamento. (COSTA; AZANCOTH, 2001, p.16).

Em meio às transformações significativas na região amazônica, o Teatro Escola Amazonense de Amadores surge em Manaus nos anos 40. No entanto, somente na década de 70 é que a perda da identidade regional se torna um tema explorado pelos grupos teatrais locais e uma preocupação crescente para os artistas.

Sob a direção de Gebes Medeiros¹⁴, o objetivo principal do Teatro Escola não era necessariamente denunciar a descaracterização regional. É interessante notar que, apesar disso, o grupo se destacava como uma voz dissidente em relação àqueles que buscavam resgatar a identidade cabocla ou sucumbir ao pessimismo. Costa e Azancoth (2001, p.21) destacam a presença pouco expressiva de autores teatrais locais nesse período, sugerindo que isso pode explicar, em parte, a ausência de um teatro genuinamente amazônico, que fosse regionalista, mas sem cair em formas exclusivistas de regionalismo.

É importante destacar que a região atravessava um período de declínio econômico e, diante dessas circunstâncias desafiadoras, necessitava de uma reorganização estratégica. É precisamente nesse contexto que as elites locais abraçaram de forma decidida uma perspectiva regionalista, enaltecendo e celebrando com entusiasmo a rica cultura local. Esse fervor pelo regionalismo encontrou expressão em diversas manifestações culturais, como a literatura que abraçava a "caboclitude" de Álvaro Maia, a abordagem

¹⁴ Gebes Medeiros, nascido em Maceió (AL) em 13 de setembro de 1915, mudou-se para Manaus em 1942 a pedido do interventor Álvaro Botelho Maia para dirigir o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Criou o 'Teatro Escola Amazonense de Amadores' em Manaus, revitalizando o Teatro Amazonas. Após um período em São Paulo, retornou a Manaus em 1949 e manteve-se ativo na cena artística até os anos 1990. Foi membro da Academia Amazonense de Letras (AAL).

sociológica com inclinações humanistas proposta por André Araújo¹⁵, as minuciosas investigações sobre o folclore regional conduzidas por Mário Ypiranga Monteiro¹⁶ e as profundas incursões na etnologia realizadas por Nunes Pereira¹⁷. O escopo desses intelectuais não se limitou apenas à compreensão dos povos indígenas, mas também se estendeu com interesse e dedicação ao estudo do caboclo, que emergiu como o símbolo de uma nova cultura resultante da mistura étnica que gradualmente se consolidou no panorama brasileiro a partir dos anos 30. Esse período de tumulto e profundas transformações na região amazônica deixou uma marca indelével na história cultural e intelectual do Brasil, onde o regionalismo floresceu como um símbolo de identidade e resistência.

A fundação do Teatro Escola Amazonense de Amadores remonta a setembro de 1944, marcada pela encenação da peça "Iaiá-Boneca", escrita por Ernani Fornani. A preocupação com as peculiaridades da cultura local é ressaltada por Costa (2001, p.19), que observa: "Naquela época, o enfoque local era tratado de forma jocosa, nos espetáculos de vaudeville, teatro de variedades e comédias rasas, mas não era considerado material adequado para ser apresentado no respeitável Teatro Amazonas por um grupo dedicado." Souza (2003, p.250) corrobora essa visão, descrevendo tais produções como "comerciais e de qualidade medíocre".

O Teatro Escola Amazonense de Amadores teve um início promissor, porém, após alguns anos de atividades, enfrentou um declínio notável

¹⁵ André Vidal de Araújo foi um político brasileiro, eleito deputado federal pelo Amazonas na legenda da Aliança Frente Libertadora, constituída pelo Partido Social Democrático (PSD) e pelo Partido Democrata Cristão (PDC), do qual foi um dos fundadores. Foi membro da Academia Amazonense de Letras, ocupando a cadeira nº 5. Entre suas principais obras está Introdução à Sociologia da Amazônia. Também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

¹⁶ Mário Ypiranga Monteiro foi membro da AAL, onde ocupou a cadeira nº 17. Sua atuação na academia ajudou a promover a literatura e a cultura do Amazonas.

¹⁷ Nunes Pereira foi um antropólogo e ictiólogo brasileiro que viveu em Manaus e posteriormente no Rio de Janeiro, realizando frequentes viagens ao interior da Amazônia. Veterinário do Ministério da Agricultura, publicou diversos opúsculos científicos, incluindo *O pirarucu*, *A tartaruga verdadeira do Amazonas* e *O peixe-boi da Amazônia*. Fundador da Academia Amazonense de Letras, sua obra mais conhecida é *Moronguetá - um decameron indígena*. Pereira manteve contato com renomados cientistas sociais como Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss, e foi elogiado por Carlos Drummond de Andrade.

durante a década de 1950. No entanto, ressurgiu em 1959 com a aclamada peça "O Auto da Compadecida", alcançando seu maior sucesso, mas encerrando suas atividades no final de 1967. Ao longo de seus quase 25 anos de existência, o grupo atraiu membros de diversas áreas profissionais, como advogados, comerciantes, professores e funcionários públicos, todos unidos pelo desejo de fazer teatro e enriquecer a vida da cidade com performances repletas de emoção, humor e reflexão. Durante esse período, o cinema exerceu uma forte influência na representação artística, impactando significativamente os atores locais. Apesar disso, ainda havia oportunidades para apreciar peças teatrais de outras companhias e espetáculos circenses que visitavam Manaus. No entanto, as estrelas do cinema eram as principais referências e fontes de inspiração para muitos artistas.

A criação do Teatro Escola em Manaus coincidiu com o auge dos programas de rádio na cidade, especialmente exemplificado pelo programa da Rádio Difusora, que cativava uma grande audiência, desviando parte do público das apresentações no Teatro Amazonas. O teatro escola estava vinculado ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), responsável pela censura e regulação cultural do Estado, e foi supervisionado por Gebes de Mello Medeiros, então diretor de Radiodifusão do DEIP. A relação do Teatro Escola com o poder político foi complexa, contando com o apoio de líderes como Álvaro Maia e Gilberto Mestrinho. Em 1964, durante o regime militar, o grupo foi detido em Macapá, mas figuras políticas influentes, como Jarbas Passarinho e Arthur Cezar Ferreira Reis, forneceram apoio financeiro crucial. Apesar da conexão com o poder político, o Teatro Escola foi reconhecido e elogiado artisticamente tanto por admiradores quanto por críticos. No entanto, surgiram questionamentos éticos sobre o papel do intelectual na sociedade devido a essa relação delicada com o poder político.

No cenário teatral nacional, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por mudanças significativas, à medida que o teatro passou a abordar temas populares e políticos com mais intensidade. No entanto, em Manaus, essas transformações não foram tão evidentes, pois a predominância do teatro "oficial" continuou a ser a norma, deixando a

criatividade em segundo plano. Foi apenas nas décadas de 1970 e 1980 que o teatro produzido em Manaus passou a explorar mais profundamente questões e elementos culturais locais em suas produções, afastando-se do populismo e do regionalismo que haviam caracterizado os períodos anteriores.

2.3 O arquétipo regional: Amazônia como ficção

Existem muitas hipóteses especulativas que já foram levantadas sobre a ocupação humana da Amazônia. Algumas narrativas abordam as jornadas marítimas de exploradores do oriente próximo, como os fenícios, hebreus e árabes, além dos chineses. Para Souza (2019, p.23) tais hipóteses, são explicações baseadas no espírito aventureiro dos antigos marinheiros que apelavam para a especulação filosófica e religiosa. O autor ressalta que dentro das diversas interpretações elaboradas sobre a Amazônia, muitas chegaram a incorporar elementos de teorias bíblicas e míticas. Como por exemplo, a teoria proposta por Arius Montanus¹⁸ em 1571, que se fundamenta na Bíblia. De acordo com essa teoria, os descendentes de Noé receberam o Novo Mundo como herança, sendo atribuído a Ofir, o território do Peru e a Obal, o Brasil. As narrativas fantasiosas e especulativas que estão presentes no olhar de como o território amazônico é visto ou lembrado, apontam um série de equívocos enraizados numa visão pautada por preconceitos geográficos e históricos, Márcio Souza (2019, p.30) observa que antigos preconceitos, enraizados em um extremo determinismo ambiental, atribuíram à cultura da selva tropical uma conotação de primitivismo e barbárie, colocando a Amazônia em um nível inferior ao padrão caribenho e distante do padrão andino. Esses preconceitos foram tão amplamente disseminados que até mesmo alguns autores bem-

¹⁸ Arius Montanus (1527-1598), também conhecido como Benito Arias Montano, foi um humanista, teólogo e orientalista espanhol do Renascimento. Ele é mais famoso por sua edição da Bíblia Poliglota de Antuérpia, que incluía textos bíblicos em hebraico, aramaico, grego e latim. Montanus contribuiu para a crítica textual bíblica e foi um defensor da reforma e da educação humanista, além de atuar em missões diplomáticas e religiosas na Corte de Filipe II da Espanha.

intencionados acabaram por adotar essas ideias ao tentar explicar a presença de populações complexas na região como resultado de migração ou influência dos Andes ou do Caribe.

Os últimos avanços da arqueologia na Amazônia vêm corroborar a tese de que a cultura da selva tropical foi capaz não apenas de formar sociedades perfeitamente integradas às condições ambientais como também de estabelecer sociedades complexas e politicamente surpreendentes. (SOUZA, 2019, p.30).

Com muita frequência, a Amazônia estimula um interesse que se renova sobre sua origem, repetidamente inclinado a narrativas extraordinárias, por vezes contradizendo a lógica historiográfica. Recentemente, uma dessas narrativas foi o caso chinês. Entre várias teorias originadas de um universo literário que se insere dentro de uma lógica pop, focada exclusivamente em vendas e na disseminação imediatista de teorias prontas para consumo, encontra-se a ideia de uma suposta passagem de uma expedição chinesa pela região amazônica. Segundo essa teoria, os indígenas das Américas seriam descendentes de um grupo que viveu na China há 40 mil anos. Souza refuta essa teoria, ilustrando como a Amazônia é incessantemente alvo de todo tipo de irracionalismo.

Uma das supostas provas da passagem dos chineses pela Amazônia estaria na presença de certas doenças, existentes apenas na China e no sudeste da Ásia, encontradas em testes de DNA de alguns povos indígenas (não esqueçamos a migração do Homo sapiens em sua caminhada da Ásia através do estreito de Bering). (SOUZA, 2019, p. 25).

A expressão da narrativa lírica presente em muitas descrições de autores estrangeiros que, ao longo dos séculos, se propuseram a retratar a Amazônia, possui, em grande parte, uma relação subjetiva com uma realidade imaginária que muitas vezes entra em conflito com o real. Mesmo no campo da ficção, a Amazônia ainda é uma realidade muito distante e inverossímil.

Em “À Margem da História”, de Euclides da Cunha, o autor fala sobre o desapontamento que o revés da admiração ou entusiasmo geralmente causa diante do Amazonas. A paisagem real dos rios, da floresta e de suas terras

nada tem a ver com o ideal imaginário descritivo das páginas líricas de tantos viajantes imbuídos de poeticidade, admiração e, talvez, até algum fator psicológico. Ao topar com o Amazonas, esqueceram-se de enxergar o real. Para Cunha (2019, p.09), o Amazonas real é inferior à imagem subjetiva e prefigurada ao longo do tempo, uma imagem descritiva quase enraizada em um conceito estritamente artístico, síntese de uma impressão empolgante da qual outros inúmeros estados do nosso país também foram “vítimas”. Ele destaca que:

É, sem dúvida, o maior quadro da Terra; porém, chatamente rebatido num plano horizontal que mal elevam de um lado, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou, as serranias de arenito de Monte Alegre e as serras graníticas das Guianas. E como lhe falta a linha vertical, preeminente na movimentação da paisagem, em poucas horas o observador cede às fadigas de uma monotonia insuportável e sente que seu olhar, inexplicavelmente, se encurta nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os dos mares. (CUNHA, 2019, p.09).

No século XVIII, ecoaram pela Europa notícias sobre as grandezas amazônicas, o que não apenas despertou o interesse de muitos viajantes e naturalistas, mas também atraiu uma procissão deles, ávidos por compreender aquele mundo até então desconhecido. O encantamento com a terra já antecipava a preparação de uma narrativa descritiva, construída muito antes da experiência direta com a região. Charles Marie de Condamine foi um dos pioneiros na medição dos graus terrestres; ao retornar a Paris, apresentou à Academia de Ciências um bloco de borracha elástica, prevendo que, em um século, isso teria um significado na economia amazônica.

No campo da etnografia, geografia e antropologia, Alexandre Rodrigues Ferreira passou nove anos na região, suas pesquisas geraram inúmeras informações, das quais se destaca "O Diário da Viagem Filosófica pela Capitania de São José do Rio Negro". Além disso, ele explorou as regiões equatoriais e adentrou o vale amazônico, não deixando de relatar sua admiração pelo que presenciou. Outros viajantes também vieram, como Martius e Spix, fascinados pela fauna e flora locais, Castelnau, um

entomologista renomado que aprofundou os estudos meteorológicos na Amazônia, o pioneiro da zoogeografia¹⁹, Alfred Russel Wallace, que ficou maravilhado com a grandiosidade amazônica, Alexander Von Humboldt, considerado um dos fundadores da geografia, Walter Bates, que fez descobertas significativas para o evolucionismo, Chandless, que explorou os rios Purus, Juruá e Abacaxis e realizou um estudo notável publicado nos Anais da Sociedade de Geografia de Londres, e o naturalista Frederico Hartt, que também se interessava pela geologia.

Euclides da Cunha posteriormente mencionaria o lirismo na escrita de Hartt. No entanto, foi a expedição de Agassiz²⁰ que se destacou como a mais imponente cientificamente, relatada em seu livro "Viagem ao Amazonas", conferindo-lhe posteriormente o título de pai da geologia e ictiologia amazônicas. Assim, Gondim (1994, p. 271) destaca como as imaginações evocadas pelos autores de ficção ainda mantêm o mesmo poder dos primeiros navegadores do rio Amazonas. O mistério imaginativo continua presente, como se atendessem a um desejo de exuberância e permanência. Para a autora, há um encontro entre a Amazônia atual e os narradores de histórias que, como os contadores medievais, iluminavam as noites com relatos de experiências extraordinárias ouvidas dos viajantes recém-chegados.

¹⁹ Ramo da biogeografia que estuda a distribuição geográfica dos animais no planeta. Ela investiga como e por que as diferentes espécies de animais estão distribuídas em determinadas áreas, analisando fatores históricos, ecológicos e evolutivos. A zoogeografia considera elementos como barreiras geográficas, migração, clima, habitat e interações entre espécies para entender padrões de distribuição e biodiversidade. Este campo ajuda a compreender a evolução dos ecossistemas e a conservação das espécies.

²⁰ Louis Agassiz (1807-1873) foi um renomado naturalista suíço-americano, conhecido por seus estudos pioneiros em glaciologia, geologia e paleontologia. Ele também foi um dos primeiros a propor a teoria das eras glaciais, argumentando que vastas áreas da Europa e da América do Norte foram cobertas por geleiras no passado. Agassiz é lembrado por suas contribuições para a compreensão da história geológica da Terra e para o desenvolvimento da teoria da evolução, embora tenha sido um crítico inicial de Charles Darwin. Além de suas realizações científicas, ele foi um professor influente na Universidade de Harvard, onde fundou o Museu de Zoologia Comparada.

2.4 Um teatro na floresta

As primeiras expressões teatrais no Brasil tiveram início com os jesuítas. O teatro desempenhava um papel crucial como ferramenta de catequese, sendo introduzido pelos colonizadores portugueses. No entanto, essa forma de teatro não se alinhava completamente com os princípios religiosos dispostos até então. Assim, o início do teatro no Brasil remonta ao período colonial. Os jesuítas, membros da Companhia de Jesus, cumpriam o dever de levar a fé e os mandamentos religiosos de uma forma amena e agradável. Esses missionários desempenharam um papel fundamental na introdução das manifestações teatrais no contexto brasileiro durante os séculos XVI e XVII.

O trabalho de evangelização conduzido pelo Padre José de Anchieta (1534-1597) teve um papel de destaque na colonização portuguesa no Brasil. Sua atuação entre os povos nativos concentrou-se principalmente na produção literária, englobando os autos sacramentais, representações teatrais com temática religiosa. Entretanto, é necessário sublinhar que a importância desse teatro não é diminuída por sua natureza religiosa; pelo contrário, poucos textos religiosos são considerados verdadeiramente expressivos, uma tendência que persiste ao longo de cinco séculos de experimentações cênicas na Idade Média. Embora os textos de Anchieta tenham sido criados em uma época já influenciada pelo Renascimento, é relevante observar que, devido à sua condição de jesuíta e aos objetivos a que se destinavam, a tradição religiosa medieval era a forma mais adequada para atender aos propósitos catequéticos. Segundo Magaldi (2004, p. 24), “coincidentemente, o teatro das festividades surgiu no Brasil exatamente pelas peculiaridades do processo colonizador”.

Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que no Brasil, os autos jesuítas tiveram descendência. Entretanto, ao lado do seu valor histórico indiscutível, aprez-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo. (MAGALDI, 2004, p.24).

Durante um longo período, o cenário teatral brasileiro frequentemente apresentava paralelos com as realidades europeias, o que gerou uma perspectiva pessimista carregada de heranças superficiais e desconhecimento em relação à história do teatro, especialmente em um contexto global. No Brasil, por muito tempo, os padrões de encenação estrangeiros serviram de base e inspiração para muitos diretores e produções, sendo inclusive critérios de comparação. De fato, a luta pela sobrevivência dentro do cenário teatral é um desafio reconhecido em todos os lugares.

Considerando a realidade da cidade de Manaus, localizada na região norte do Brasil e inserida no contexto amazônico, percebemos desafios significativos em sua cadeia de produção teatral. Esses desafios são amplificados por uma escassez logística e histórica, principalmente decorrente do isolamento geográfico da região. De acordo com a pesquisadora Selda Vale e o ator-historiador Edney Azancoth (2001, p.111), é indispensável reconhecer a importância de compreender a construção do pensamento local em Manaus como uma estratégia de sobrevivência. Eles propõem uma análise das transformações na região por meio da teoria dos "ciclos históricos", que abarcam as fases das drogas do sertão, o período de Pombal conhecido como "o ouro negro", a era de Eduardo Ribeiro²¹ ligada à "Zona Franca" e a influência dos militares. Segundo eles, cada um desses ciclos é seguido por um período de decadência, caracterizado por derrotas e declínio.

Durante muito tempo, houve uma tendência fetichista em relação ao Amazonas, muitas vezes centrada em temáticas ambientais ou indígenas, o que acabou por influenciar e marcar parte da produção dramatúrgica em regiões como a cidade de Manaus, por exemplo. No entanto, abordar a Amazônia em sua totalidade é uma tarefa complexa; compreendê-la requer

²¹ Político e jornalista brasileiro, nascido em Manaus, Amazonas, em 1845, e falecido em 1900. Ele desempenhou um papel significativo na história política do Amazonas, sendo eleito duas vezes como governador do estado. Ribeiro também foi um dos fundadores da imprensa amazonense, contribuindo para o desenvolvimento cultural e social da região.

familiaridade com suas diversas facetas e sua multiplicidade. Conforme aponta Reis (2001, p.15), não existe uma única Amazônia. Logo, também não há um conceito único para ela. Dessa forma, não é viável definir a Amazônia como um todo homogêneo e harmonioso.

Quando pensamos em Amazônia, logo ela se reflete como o trecho do espaço físico brasileiro marcado profundamente pelas águas da gigantesca bacia amazônica e coberto por uma floresta de alto por te, de coloração verde-forte, de continuidade e heterogeneidade impressionantes. (REIS, 2001, p.15).

O movimento em busca da identidade regional de Manaus, especialmente entre as décadas de 40 e 60, representou um clamor de rebeldia por parte de uma geração ligada à intelectualidade da época, que tinha acesso às colunas de jornais. Esse movimento também se refletiu na criação de iniciativas como o “Clube da Madrugada”²², um importante movimento artístico surgido na década de 50. Vale ressaltar que esse movimento foi independente e surgiu das experiências de seus membros no contato com o universo cultural dos grandes centros, como Rio de Janeiro, São Paulo e Sul do país. O “Clube da Madrugada” catalisou um ambiente cultural vibrante em Manaus, o qual teve impacto no teatro, embora de forma mais discreta e, curiosamente, menos audaciosa.

A defesa da autenticidade da cultura amazônica e da liberdade de expressão no Brasil são os objetivos que vão fundamentar o Grupo Experimental de Teatro do Sesc – TESC. Surgido nos anos 70, com a proposta de uma investigação sobre a tradição histórica do teatro para alcançar uma linguagem compatível com os objetivos de denunciar a descaracterização regional. Mais adiante, falarei mais sobre ele.

Costa e Azancoth (2014, p.14) esboçam um paralelo entre o vibrante e efervescente movimento teatral em Manaus nas décadas de 1940 a 1980 e

²² O clube foi fundado em 1954 por um grupo de jovens escritores e poetas de Manaus. Entre os fundadores estão nomes como Luiz Bacellar, Elson Farias e Aldísio Filgueiras.

o disperso e pouco inovador movimento dos anos 1990 e 2000. Eles atribuem essa diferença, em parte, à descontinuidade dos trabalhos realizados. Os autores também destacam a escassez de pesquisas registradas sobre o teatro local, o que dificulta a obtenção de informações sobre os grupos e artistas atuantes na cena artística da cidade.

A atividade teatral dispersa e pouco criativa nos tempos presentes, constituiu-se, em décadas passadas, em expressivo movimento de debate sobre nossa identidade, mas o registro desse movimento tem sido descuidado pelos pesquisadores da cultura local. (COSTA; AZANCOTH, 2014, p.14).

No campo da dramaturgia, encontramos referências a autores que remontam às primeiras décadas do século

Existem referências de autores amazonenses encenados em Manaus nas primeiras décadas do século. Márcio Souza nos fala de “O Patureba”, de Thaumaturgo Vaz e também de Correia Mendes com a peça Chico Francisco. No mesmo ensaio, encontramos o nome de outro autor, Campos Dantas, com a revista Rumo ao Cabaré, encenada pelo Teatro Amazonense de Comédia (1930-1932). (COSTA; AZANCONTH, 2001. p. 43)

Nos anos 90, o teatro em Manaus passou por um período de menor atividade, caracterizado pela presença de algumas companhias de repertório ainda em funcionamento, mas sem o apoio de políticas públicas de incentivo. Esse cenário, mais modesto em comparação com as décadas anteriores, reflete a falta de recursos e investimentos na cultura local durante um longo período. Contudo, essa fase também evidencia os ciclos contínuos de altos e baixos que são inerentes ao movimento artístico não só da cidade, mas de outras regiões do Brasil.

3. DRAMATURGIAS DE URGÊNCIA



Figura 02: Dramaturgias de urgência
Fonte: Sandro Marandueira

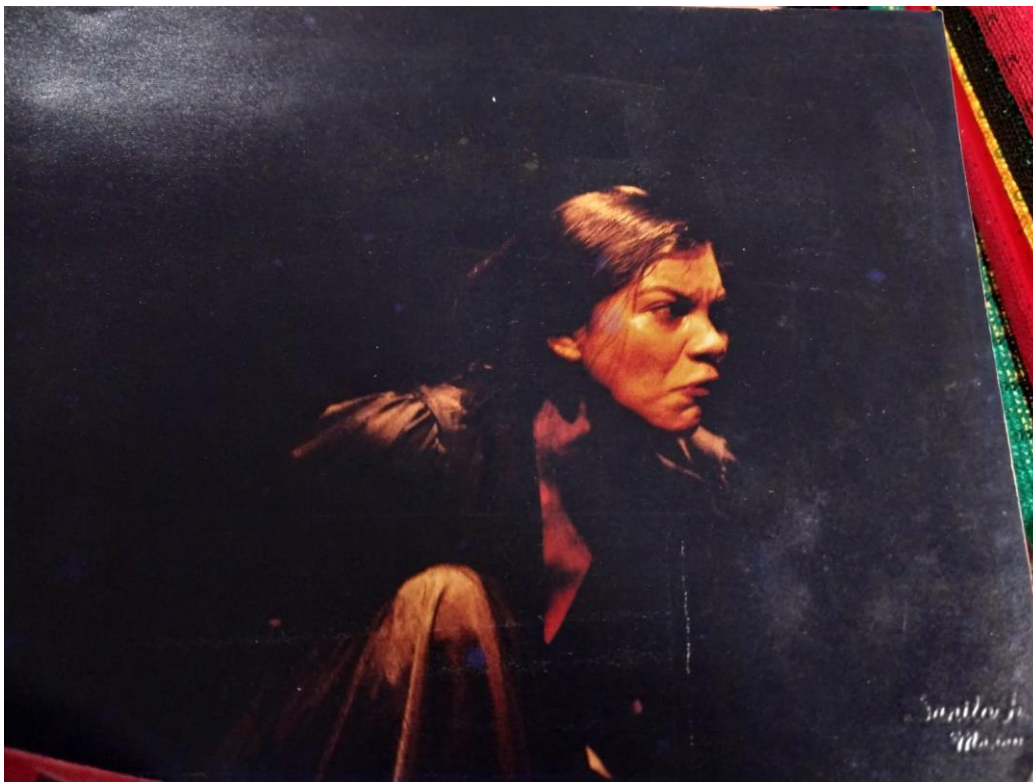
Nesta seção, vamos explorar as reverberações do movimento teatral das décadas de 60 e 70 em Manaus no cenário artístico dos anos 2000. A partir dessa base, serão analisadas as dramaturgias contemporâneas, com foco nas peças "Coisas para depois de meia-noite" (2010), de minha autoria, "Persona" (2015), do Ateliê 23, "É proibido jogar lixo neste local" (2010), de Wagner Mello, e "Quarto Azul" (2017), do Grupo Jurubebas. Esses espetáculos representam uma amostra da produção teatral manauara entre 2010 e 2020, período abordado nesta pesquisa. A análise dessas obras justifica-se por tratarem de temáticas LGBTQIAPN+, serem dramaturgias de autores locais e terem sido encenadas.

É importante destacar que, embora a análise se concentre nas obras mencionadas, outros trabalhos também surgiram a partir dos anos 2000 em Manaus. Um exemplo é o espetáculo "As Donas do Apocalipse", escrito por Jorge Bandeira e encenado em 2000 pelo grupo Estação Cultural Arte & Fato. Infelizmente, os arquivos relacionados a essa obra foram perdidos em um incêndio que atingiu o grupo, restando apenas algumas anotações impressas no texto guardado pelo dramaturgo.

O texto, escrito em um único ato, aborda a descoberta e o florescimento das afetividades entre duas mulheres durante a ditadura militar. Curiosamente, o diretor teatral Darcy Figueiredo (SP), que na época estava em Manaus e pôde não apenas assistir à encenação, mas também ler a dramaturgia, escreveu em suas impressões que a peça chamava a atenção justamente por não estar carregada dos maneirismos costumeiros do teatro produzido na cidade. O diretor paulistano sempre manteve um intenso diálogo com o teatro manauara e seus artistas, chegando a montar o espetáculo "A Maravilhosa História do Sapo Tarô Bequê" (1985), que teve um estrondoso sucesso, com sessões lotadas nos teatros João Caetano e Ruth Escobar. A peça foi indicada em diversas categorias do prêmio da APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo): Melhor Espetáculo, Autor (Márcio Souza), Diretor (Darcy Figueiredo), Ator Coadjuvante (Paulo Seabra), Atriz Coadjuvante (Miriam Palma) e Revelação (Vladimir Tibério). Entre os prêmios conquistados em 1986 estão: Autor e Cenógrafo (APCA), Figurino (Trocéu Mambembe), Cenografia

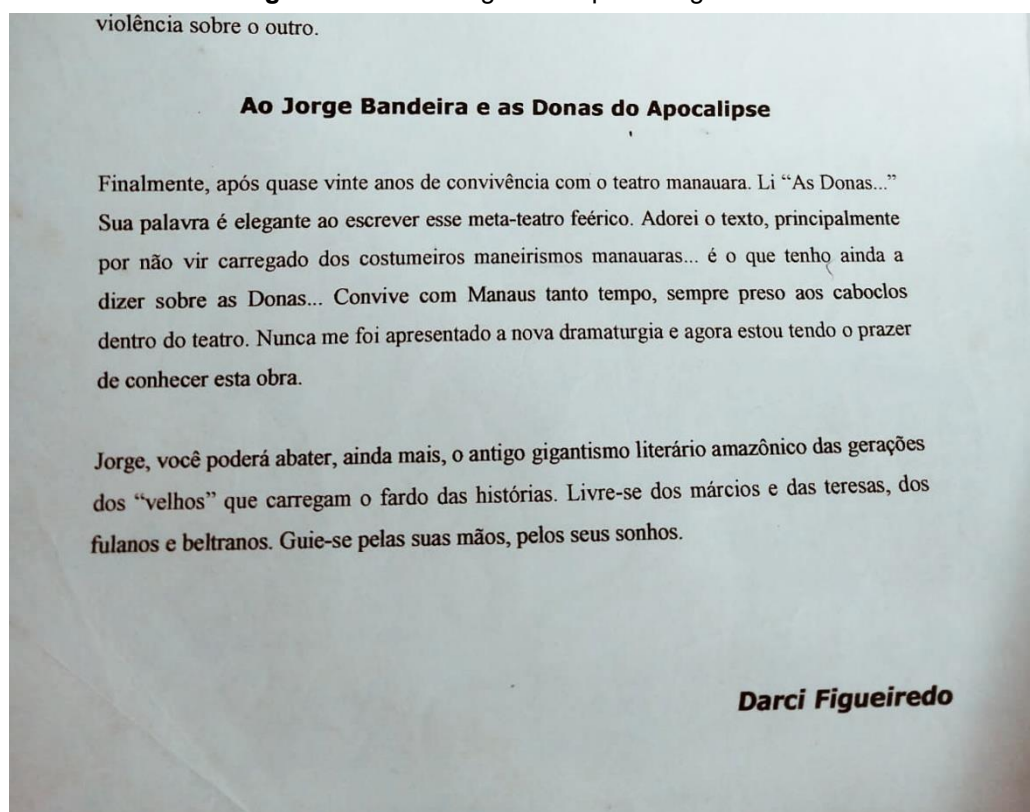
(Prêmio Governador do Estado de São Paulo) e Melhores Espetáculos do Ano (Prêmio MinC/Inacen). (CIA VITÓRIA RÉGIA, 2002).

Figura 03 – “As Donas do Apocalipse”



Fonte: Jorge Bandeira

Figura 04 – Darci Figueiredo para Jorge Bandeira



Fonte: Jorge Bandeira

Além disso, é importante destacar o surgimento de temáticas LGBTQIAPN+ no trabalho dos novos artistas formados no curso de graduação em Teatro da Universidade Estadual do Amazonas (UEA), como veremos mais adiante. Obras como "Antes Que Eu Morra" (2021), de José Eduardo Barbosa, e "O Que Acontece No Final" (2023), do Coletivo Erva Daninha, exemplificam como essas temáticas têm ganhado forma e materialidade, principalmente por meio de uma dramaturgia autobiográfica.

Ao longo desses dez anos, podemos observar que poucas produções com abordagens LGBTQIAPN+ estiveram em cartaz na cidade. Adiante, veremos em detalhes como essas produções foram realizadas e em que contexto elas surgem. Apesar da escassez de obras diretamente ligadas à temática LGBTQIAPN+, não faltaram produções que, de forma indireta, dialogassem com esse universo. Contudo, o movimento de trazer a narrativa para abordagens que rompem com as tradições, abordando diretamente a temática LGBTQIAPN+ e incluindo em sua produção artistas e dramaturgos LGBTQIAPN+, se concretiza com os espetáculos mencionados anteriormente. Esses trabalhos não apenas trazem uma lente para a visibilidade das questões LGBTQIAPN+ no contexto artístico da cidade, mas também vão suscitar discussões sobre as temáticas tratadas e também promover um movimento de novas abordagens no teatro produzido na cidade. Mais a frente veremos algumas perspectivas dessas produções.

O contexto narrativo dessas obras teatrais além de seus diálogos com outros movimentos artísticos, nos ajudam a identificar as transversalidades presentes nessas produções.

Produzir teatro hoje, no contexto político e dentro da lógica utilitarista da nossa sociedade, tornou-se uma demanda de urgência artística, um caminho de constante experimentação e busca. O teatro contemporâneo tem se caracterizado pela inovação e reverberação das transformações políticas, sociais e econômicas que fazem parte das demandas atuais. Há uma ruptura com certas tradições teatrais, especialmente com os modelos europeus, cuja linguagem já não dialoga com as realidades diversas de um Brasil marcado

por indiferenças, injustiças e apagamentos. As estéticas mecânicas e importadas, que por muito tempo orientaram o teatro brasileiro, já não atendem às necessidades artísticas mais contemporâneas.

Existe uma urgência atual por uma linguagem própria, por métodos e pesquisas que surjam de nossas próprias descobertas. A filósofa Suely Rolnik em seu Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, onde é professora vai abordar e falar da natureza fluida e mutável da realidade e da subjetividade no mundo contemporâneo. Ela utiliza a metáfora de um "segundo dilúvio" para descrever um mundo como um oceano infinito e turbulento, onde não existem territórios estáveis ou fronteiras fixas. Para a escritora, nesse cenário, as formas de realidade são continuamente rearranjadas e reinventadas, sem nunca se fixarem permanentemente.

A subjetividade, nesse contexto, é descrita como arrancada do solo e onipresente, flutuando conforme as conexões mutáveis do desejo com fluxos de todos os lugares e tempos. Essas subjetividades transitam simultaneamente pelas ondas eletrônicas, funcionando como filtros singulares e fluidos desse imenso oceano também fluido. Elas não possuem nomes ou endereços fixos, nem identidades estáveis, sendo moduladas constantemente em um processo interminável de metamorfose que se gerencia dia a dia.

O estranhamento toma conta da cena, impossível domesticá-lo: desestabilizados, desacomodados, desaconchegados, desorientados, perdidos no tempo e no espaço – é como se fôssemos todos homeless, “sem casa”. Não sem a casa concreta (grau zero da sobrevivência em que se encontra um contingente cada vez maior de humanos), mas sem o “em casa” de um sentimento de si, ou seja sem uma consistência subjetiva palpável – familiaridade de certas relações com o mundo, certos modos de ser, certos sentidos compartilhados, uma certa crença. Desta casa invisível, mas não menos real, carece toda a humanidade globalizada. (ROLNIK, 1998).

O cenário contemporâneo delineado por Suely Rolnik é analisado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra "Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia", na qual eles introduzem o conceito de "máquinas de desejo". Este conceito é empregado em sua crítica ao sistema capitalista e à

psicanálise convencional, fornecendo uma perspectiva original sobre o desejo e a formação de subjetividades.

As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”...É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca). (DELEUZE; GUATTARI, 2010. p.16).

As “máquinas desejantes” são componentes de um sistema maior que se interconectam de maneiras variadas e complexas. Qualquer coisa pode ser uma máquina desejante: uma parte do corpo, um objeto, uma ideia. Por exemplo, uma boca pode ser uma máquina desejante que se conecta a uma máquina alimentar ou a uma máquina de fala. A ênfase está nas conexões e nos processos de acoplamento e desacoplamento.

O desejo é visto como um fluxo contínuo que passa através das máquinas desejantes. Estes fluxos podem ser materiais, como o fluxo de sangue ou imateriais, como o fluxo de informações e ideias. As máquinas desejantes funcionam ao cortar e redirecionar esses fluxos, criando novas possibilidades e formas de organização.

Portanto, o conceito de “máquinas desejantes” se opõe ao complexo de Édipo da psicanálise freudiana, que Deleuze e Guattari criticam por reduzir o desejo a um drama familiar e repressivo. “A esquizoanálise procura desfazer o inconsciente expressivo edipiano, sempre artificial, repressivo e reprimido, mediatizado pela família” (DELEUZE; GUATTARI, 2010. p.135. 2010). A ideia é propor que o desejo é uma força positiva e expansiva que vai além das estruturas familiares e sociais tradicionais, buscando sempre novas conexões e produções.

É importante observar que Deleuze e Guattari usam o termo “esquizofrenia” de maneira não clínica, assim descrevem um estado em que as máquinas desejantes operam de maneira livre e desestruturada, em contraste com as forças repressivas do capitalismo que tentam organizar e controlar o desejo. Eles veem o capitalismo como uma máquina que ao

mesmo tempo liberta e captura o desejo, criando sujeitos que são tanto produtivos quanto alienados.

No teatro, o conceito de "máquinas desejantes" reverbera e reflete na quebra da narrativa linear e explorando a multiplicidade de interações entre atores, ambientações e espectadores. Nesse contexto, a narrativa pode ser entendida como uma sucessão de máquinas desejantes que se entrelaçam e geram novos sentidos e vivências no cenário contemporâneo. Além disso, podemos observar que esse conceito é possível ser identificado nos modos de produção das dramaturgias com temáticas dissentes, das sexualidades, nas dramaturgias com abordagens LGBTQIAPN+.

Essas produções teatrais não apenas desafiam as normas convencionais de representação, mas também oferecem novas perspectivas sobre identidade, gênero e sexualidade, construindo outros entendimentos para as abordagens da diversidade no campo dramático.

3.1 Movimentos teatrais na Manaus dos anos 2000

Nos últimos anos da década de 90 e no início dos anos 2000, o cenário cultural em Manaus enfrentou uma fase caracterizada pela ausência de atualizações nos incentivos públicos destinados às artes cênicas. Essa carência impactou diretamente a sustentabilidade das atividades de grupos teatrais e artistas independentes da época. Contudo, ao longo da década de 2000, foi possível notar uma gradual revitalização do setor, proporcionando um alívio progressivo e um movimento de recuperação.

Sobre as políticas culturais em Manaus na primeira década dos anos 2000, Arruda (2007, p.12) destaca que houve uma atuação regular por parte do poder público estadual, enquanto o município demonstrou uma certa ausência na criação de políticas culturais. Consequentemente, os principais projetos, eventos e programações realizados pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC) concentraram-se na região central de Manaus, ao invés de serem distribuídos por todo o interior do Estado.

O país vinha de um longo processo de redemocratização, onde houve um vácuo deixado pela Lei Sarney até a regulamentação da Lei Rouanet (1990 a 1992). Durante esse período, estados e municípios criaram incentivos fiscais à cultura para seus territórios de atuação. Rubim e Vasconcelos (2017, p. 20) apontam que a criação de mecanismos no eixo RJ-SP, acrescido do Distrito Federal, indica que a Lei Sarney teve maior incidência nessas regiões, que adotaram mais rapidamente a lógica do incentivo fiscal no campo cultural. Os autores ressaltam que, apesar de raquítico, o Fundo Nacional de Cultura ainda existe e convive simbolicamente com o incentivo fiscal federal. Eles observam como o financiamento e fomento se tornaram complexos e dissonantes (RUBIM; VASCONCELOS, 2017, p. 172).

A criação de fundos de cultura nesses anos é emblemática: Mato Grosso e Rio Grande do Sul (2001), Alagoas e Pernambuco (2002), Paraíba e Tocantins (2003), Bahia (2005), Minas Gerais (2006), Espírito Santos e Maranhão (2008), Acre e Amazonas (2010), Amapá, Paraná, Rio Grande do Norte (2011), Rondônia (2012) e Roraima (2014). A diversidade de circunstâncias estaduais, as opções ensejadas de políticas de financiamento e fomento, bem como os valores mobilizados, não permitem afirmar a existência de um modelo estadual único, sequer predominante de financiamento e fomento à cultura, a exemplo do que acontece no plano federal. Nele existe a configuração de um modelo nítido, o que não ocorre nos estados e Distrito Federal. (RUBIM; VASCONCELOS, 2017, p.172).

É por meio desses mecanismos de fomento e incentivo que parte da dramaturgia em Manaus é revitalizada, possibilitando a publicação de obras e oferecendo oportunidades de editoração para novos autores.

Durante esse período, é essencial destacar a criação de uma instituição dedicada à formação de talentos nas áreas de dança, teatro, música popular e erudita, artes plásticas e cinema, situada no coração da Amazônia. O Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro²³, fundado em 1998, não apenas se concretizou, mas também deixou um impacto significativo, alcançando pelo

²³ O Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro é uma instituição educacional dedicada ao ensino e à promoção das artes e ofícios em Manaus. Desde sua fundação oferece uma ampla gama de cursos e atividades nas áreas de música, dança, teatro, artes visuais e outras disciplinas artísticas. A instituição tem como objetivo proporcionar uma formação artística de qualidade, acessível a diferentes faixas etárias e perfis socioeconômicos.

menos 125.232 pessoas, entre alunos matriculados nos cursos e o público que participou das diversas atividades (SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA, 2019).

Localizado no Centro de Convenções de Manaus, onde também funciona o Sambódromo da cidade, este espaço teve seu início em salas improvisadas e em diversos endereços antes de se estabelecer definitivamente. Ao longo de mais de duas décadas de funcionamento, e ainda em atividade sob a coordenação da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, transformou-se em um dos principais instrumentos de formação técnica para as artes cênicas, música, dança e audiovisual na cidade de Manaus entre o final dos anos 90 e o início dos anos 2000. Foi a partir dessas turmas que emergiram novas gerações de artistas, que solidificaram suas presenças no cenário artístico profissional da cidade.

Ao longo dos anos, a estrutura administrativa do estado passou por diversas mudanças, impactando diretamente o cenário cultural. Inicialmente, as iniciativas governamentais relacionadas à cultura eram administradas por um departamento dentro da Secretaria de Estado da Educação e Cultura. Com o tempo, essa configuração evoluiu para o status de autarquia, resultando na criação de vários órgãos e fundações, todos vinculados ao sistema educacional estadual. Posteriormente, o setor cultural adotou sua configuração atual, integrando-se à administração pública direta do executivo estadual.

Nesse contexto, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro se destaca como uma das primeiras escolas públicas de ensino artístico na região Norte. Desde 1998, desempenha um papel fundamental ao oferecer acesso gratuito à formação artística. Eu, como aluno da primeira turma do curso extensivo e técnico de artes cênicas oferecido pela escola na década de 2000, início minha trajetória como artista.

É importante notar que, durante esse período, ainda não existia o Curso de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). A implementação desse curso começou a ser planejada em 2009, com seu início efetivo em

2010, conforme informações fornecidas pela própria Universidade do Estado do Amazonas (UEA, s.d.).

Assim, pensando as gerações de artistas no cenário manauara dessas últimas décadas, Costa e Azancoth (2014, p.10) destacam o Grupo de Teatro Experimental do SESC – TESC como um marco entre os grupos teatrais que surgiram entre 1980 e 2000. Os autores enfatizam como as escolhas temáticas e o repertório do grupo o elevaram à posição de um dos mais importantes na cidade. A escolha por um repertório politicamente engajado, com encenações impactantes e abordagens de temas como mitos indígenas, o ciclo econômico da borracha, a resistência à ocupação europeia na região e os primeiros momentos de euforia da Zona Franca de Manaus, distinguiu o TESC de outros grupos ativos na cidade nos anos 70. Além de suas incursões no rico contexto cultural amazônico, o que também diferenciava o TESC dos demais grupos teatrais era a prática de realizar longas temporadas de suas peças em seu próprio teatro (COSTA; AZANCOTH, 2014, p. 09).

A geração de artistas de teatro atuante por quase 30 anos (1944 - 1968) não estava preocupada se a mensagem contida no texto era capaz, ou não, de sensibilizar o espectador para os grandes temas político-sociais, ou mesmo existenciais, do momento. Por isso, talvez, a preferência em suas montagens pelo melodrama e as comédias escrachadas, ou de certo refinamento e "comédia de boulevard". (COSTA; AZANCOTH, 2014, p.10).

O TESC permaneceu em atividades até o início dos anos 80, realizando suas apresentações nas instalações do SESC (AM). O grupo, no entanto, já havia acumulado inimizades na cena teatral e política de Manaus na época. Em um momento repentino e sem aviso prévio, durante a temporada de uma de suas peças, "O Elogio da Preguiça" (1980), o teatro do SESC foi fechado abruptamente. Sobre esse episódio, Souza (1984, p.64) destaca que o ato arbitrário da direção do SESC foi o menos doloroso, considerando o contexto das relações conturbadas do grupo com a instituição. Era quase esperado um ato dessa natureza.

No entanto, o que mais impactou o grupo foi o silêncio que se seguiu na cidade por parte dos meios de comunicação, dos intelectuais e dos artistas, como se nada tivesse acontecido. Essa indiferença feriu profundamente o

TESC. Souza também ressalta que a situação se tornou ainda mais absurda quando uma parcela significativa da classe teatral local celebrou o fim do grupo e o fechamento do teatro.

Segundo Costa e Azancoth (2014, p.10) a preferência que o TESC desfrutava com relação ao órgão nacional de teatro (SNT), naquele período incorporado na Funarte, mesmo diante de muitos protestos, gerou desconforto entre os artistas que atuavam no cenário teatral de Manaus, pois se sentiam excluídos. Costa e Azancoth complementam:

(...) foi uma conquista do grupo, por sua participação em festivais de teatro e a indicação de seus espetáculos por críticos presentes aos eventos. Foi o caso da escolha de "Folias do látex", em 1978, que insuflou o antagonismo dos grupos contra o Tesc e, conseqüentemente, quando o grupo chegou a seu final, em setembro de 1980, não foi surpresa a comemoração. (COSTA; AZANCONTH, 2014, p.10).

Quanto à relação conturbada do grupo com a cidade, é importante salientar que ela decorreu, em parte, do caráter multifacetado do TESC como movimento artístico, com diversas formas de atuação na cena cultural local. Isso o diferenciava significativamente de outros grupos, já que o TESC possuía um teatro próprio no centro de Manaus, com ingressos pagos e temporadas definidas, direcionando-se a um público predominantemente de classe média.

Conforme observado por Souza (1984, p. 75), esse público, composto por estudantes universitários, secundaristas, profissionais liberais, funcionários públicos, executivos, comerciantes e intelectuais, já era suficiente para sustentar uma temporada de aproximadamente quatro meses, com cerca de 50 espetáculos, sem a necessidade de grandes investimentos promocionais, aproveitando apenas a inércia dos veículos de comunicação. Além disso, o grupo participava ativamente de festivais em outras localidades e realizava turnês por diferentes estados do país.

(...) de certa forma, foi importante para descobrirmos que o Brasil não é um país descentralizado — poucos o são —, capaz de sustentar experiências teatrais de substância. Ouvíamos aquela recriminadora advertência provinciana de que devíamos evitar a tentação do "sul

maravilha". Mas, para consternação geral, agora ficávamos sabendo que infelizmente o eixo cultural do país não está entre Teresina e Manaus. O processo histórico brasileiro levou para o Rio de Janeiro e São Paulo a condição de centros de ressonância cultural, e se alguém pretendesse, de fato, prosseguir a sua investigação, crescer no seu trabalho, as províncias, quando muito, serviam para esquentar os motores. Há um limite nas cidades fora dos grandes centros culturais do Brasil. O que Manaus podia nos oferecer já oferecera e com muita má vontade. (SOUZA, 1984, p.64).

Após encerrar suas atividades em 1980 e permanecer inativo sem um espaço próprio até 1982, o TESC ressurgiu em 2003 com uma nova etapa, algumas modificações e uma proposta revitalizada. Inicialmente, a intenção era recrutar atores experientes para integrar esse novo período. No entanto, os responsáveis por essa iniciativa também eram professores e tinham vínculos com o Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro. Como resultado, o elenco dessa nova fase foi composto majoritariamente por alunos iniciantes do curso de artes cênicas, juntamente com outros atores mais experientes, e posteriormente o elenco foi ampliado com a adição de novos membros.

Em 2006, passei a integrar o elenco do TESC, participando de produções como "As folhas do Látex" (2006), dirigido por Márcio Souza e Daniel Mazzaro, "As mil e uma noites" (2007-2008) e "Carnaval Rabelais" (2009). Além disso, atuei como dramaturgo e ator no espetáculo de humor "Sábados Detonados" (2004 – 2011), sendo um dos espetáculos mais longevos e bem-sucedidos do repertório do grupo nesta nova fase. Este espetáculo, apresentado à meia-noite, foi um grande sucesso entre o público. Leão (2020, p.316) destaca que o projeto Sábados Detonados coexistiu com as peças de repertório desde 2004, surgindo de uma oficina de textos curtos. Apesar de ter como referência o *boom* do *stand-up*, que era uma febre nesse período, o estilo do espetáculo estava mais voltado para uma revista de notícias com humor satírico. Os textos abordavam diversos temas, como política, educação, sexualidade, corrupção e eventos locais, sendo produzidos semanalmente.

Ao retornarmos ao cenário teatral de Manaus nos anos 2000, encontramos uma paisagem totalmente diferente dos anos anteriores. O golpe militar de 1964 impactou profundamente artistas, estudantes e

intelectuais, forçando-os a adotar novas posturas. Contudo, esse período também foi marcado por uma explosão de criatividade em diversos setores.

Enquanto nas décadas de 60 e 70 a ebulição artístico-cultural, proporcionou festivais de cultura que impulsionavam teatro, música, dança e literatura. Como por exemplo, o Teatro Jovem de Manaus (TEJOMA) que venceu o Festival de Cultura em 1970, mas não manteve sua trajetória. O dramaturgo Wagner Melo, retornando do Rio de Janeiro, liderou o curso de teatro e encenou peças como "O Romanceiro da Inconfidência" e "O Auto de Natal na Zona Franca". O TESC promoveu um festival em 1975, destacando grupos como o Grupo Laboratório da Aliança Francesa e o Grupo Liberdade. Nereide Santiago, do Grupo Laboratório, explorou a obra do dramaturgo Qorpo Santo. Nonato Tavares, do Grupo Liberdade, fundou a Cia. Vitória Régia, que continua ativa ainda hoje.

Logo, o início dos anos 2000 no cenário teatral de Manaus é permeado por uma cena um pouco mais tímida, mistura de gerações e o início da implementação de um curso formativo que mais tarde se desenvolveu para o curso de Graduação em Teatro, pela Universidade do Estado do Amazonas. Esse cenário contava com diversos grupos atuantes da época. Entre eles, destacam-se a Cia. Taua-Cáa, com produções marcantes como "O aborto" (1993) e "As aventuras de Ituaçu" (1997 e 2003); a Cia. Teatral Azuarte, liderada por Adailson Veiga, que apresentou peças como "Maria Palito e a bruxa apaixonada" (1994) e "Deu a louca nos contos" (2005 e 2007); o Núcleo de Teatro Jiquitaia, sob a direção de Mauri Marques e Theo Corrêa; o Grupo de Teatro Artnamente, com montagens como "4 Ideias" (2003) e "Maria Minhoca" (2004); a Cia. de Teatro Língua de Trapo, dirigida por Hely Pinto, responsável por espetáculos como "Cabaré Valentin" (2006) e "Contos e lendas amazônicas" (2009); o Grupo de Repertório Arte&Fato, liderado por Douglas Rodrigues, que apresentou produções como "As donas do Apocalipse" (2004 e 2006) e "Yebá Burôh, a índia velha do Universo" (2008); o Teatro da Fundação Léon Denis, com Pedro Cavalcante na direção, que trouxe ao público obras como "A menina que perdeu Natal" (2001) e "LeVam Vum" (2008); a Cia. ArtBrasil, fundada em 2001, que destacou-se com peças

como "A fantástica história do rei Midas" (2001 e 2002) e "As desventuras de dona Furustreca" (2008); e a Tribo Cia. de Teatro, dirigida por Jorge Bandeira, que apresentou "Diante da Justiça" (2003) e "Dois perdidos numa noite suja - Como nasce um marginal" (2004). Esses grupos, cada um com sua abordagem única, contribuíram significativamente para a rica tapeçaria teatral manauara nesse período. Na segunda metade dos anos 2000, a cidade ainda testemunhou o surgimento de grupos com novas propostas de abordagens e linguagens, além de coletivos formados por uma geração mais jovem de artistas. Nesse contexto, a Cia Cacos teve um papel de destaque com espetáculos como "O Marinheiro" (2010) e "A Cruz e a Moça" (2013). Além da Cia Cacos, grupos como a Soufflé de Bodó também se sobressaíram com produções notáveis como "Herói" (2010) e "Alice Músculo +2" (2022).

Observamos que a dramaturgia manauara produzida no início dos anos 2000 retrata diversas perspectivas sobre a vida e os desafios enfrentados pelos habitantes da região com uma pequena quantidade de autores e obras optando por outras temáticas. Algumas obras de destaque incluem "Amanusmente" (2003) de Luiz Vitalli, "Sábados Detonados" (2005) de Márcio Souza et al., "Lágrimas de Brinquedo" (1963) de Alfredo Fernandes, publicada em 2003 e adaptada em 2015, "Aquela Outra Face da Tribo" (2003) de Aurélio Michiles, "É Proibido Jogar Lixo Neste Local" (2003) de Wagner Mello, e "O Homem que Marcha" (2003) de Benjamin Lima. Embora Lima seja do início do século XIX, sua dramaturgia foi publicada nos anos 2000 através de uma série em uma coleção chamada Poracé, promovida pela Secretaria de Estado de Cultura em parceria com a Editora Valer (AM), com o objetivo de registrar as dramaturgias de autores consolidados no cenário teatral de Manaus. Outras obras que também ganharam publicações e foram para a cena durante este período são: "Nós Atados" de Nereide Santiago (2012), "A Floresta e os Bichos Contra o Homem-Fogo" (2013) de Custódio Rodrigues, "Livro do Teatro Urbano das Mulheres de Lazone - Dez Dramaturgias Barehs" (2013), escritas por Sérgio Cardoso, "Coisas para Depois de Meia-Noite" (2010), "A Diabólica Mary Spears" (2012), "Dinossauro" (2015), de

minha autoria. Vale ressaltar que todas essas dramaturgias citadas tiveram além da publicação, foram encenadas.

Os anos 2000 também marcaram uma fase em Manaus de valorização dessas obras e autores. Costa e Azancot (2014, p.14) destacam que a pretensão de realizar um estudo mais aprofundado e crítico sobre as encenações nos palcos amazonenses tornou-se limitada por uma simples razão: a inexistência de uma crítica de teatro especializada, como a existente no sul do país. Para os autores, críticos como Ian Michalski, Barbara Heliodora, Macksen Luiz, Tânia Pacheco, Ilka Zanotto e Jefferson Del Rios documentaram para a posteridade, em suas colunas jornalísticas, aspectos positivos e negativos das montagens no momento em que os espetáculos eram apresentados ao grande público. Em Manaus, até então, houve pouca atenção aos registros historiográficos dos grupos, dramaturgias e artistas que passaram pelo cenário da região.

Muitas das dramaturgias desse período incorporaram preocupações ambientais, como evidenciado, por exemplo, em "A Floresta e os Bichos Contra o Homem-Fogo". Outra parte dessa produção dramática, exemplificada por dramaturgos como Wagner Mello, buscou abordar diversas questões sociais e urbanas, utilizando personagens marginalizados e situações que refletem a realidade cotidiana.

A produção teatral desse período abrange uma variedade de temas, desde abordagens sobre o processo de colonização, como em "Amanusmente: drama épico da floresta amazônica", até enredos centrados em questões amorosas, exemplificados por "O Homem que Marcha". Sobressai também o teatro infantojuvenil, como em "Lágrimas de Brinquedo", que se destaca como uma valiosa contribuição para a cena teatral local. No entanto, durante muito tempo, conforme ressaltam Costa e Azancot (2014, p. 13), muitos grupos teatrais de Manaus concentraram-se em montagens de textos infantis, com títulos como "O Bode e a Onça", "Chapeuzinho Vermelho" e "Branca de Neve", que faziam parte da programação das tardes de sábado e domingo.

As montagens de textos infantis (ou, diríamos, infantilizados!) quase sempre recebem um tratamento descuidado, dando a impressão de encenação improvisada, visando angariar verba disponível nas instituições culturais. Como toda regra tem sua exceção, alguns grupos que trabalham com o público infantil escapam a essa concepção. (COSTA; AZANCOTH, 2014, p.14).

Como podemos observar, nesta extensa produção teatral na cidade de Manaus, principalmente nos anos 2000, há uma presença discreta de textos que abordam ou se aproximam do universo LGBTQIAPN+. Na verdade, são quase inexistentes, representando apenas uma sombra apesar da produção dramática da cidade ter um fluxo de continuidade durante essas décadas, mesmo com todas as nuances que corroboram para um cenário limitador. Para Trói (2018, p. 76-77), as questões ligadas a gênero e sexualidade atravessam toda a história da arte ocidental e até mesmo as artes ditas “primitivas”. Contudo, foi apenas recentemente que esses temas começaram a motivar muitas construções artísticas de maneira a desafiar e afrontar a normatividade. No entanto, não são apenas os temas de gênero e sexualidade que são abordados; a proposta é que determinadas formas de vida não sejam penalizadas por sua existência. Portanto, os campos das artes e dos ativismos produzem experiências distintas, mas que se cruzam nessa genealogia, em movimentos que começam na segunda metade do século XX e que emergem fortemente no século XXI.

Nesta perspectiva, é notável que o desenvolvimento da produção dramática em Manaus, especialmente durante os anos 2000, revele uma clara tendência de se concentrar em questões ambientais, entre outras temáticas. Essas questões naturalmente permeiam a dramaturgia da região devido ao seu contexto cultural, social e geográfico.

A ausência de dramaturgias voltadas ao universo LGBTQIAPN+, com uma produção escassa e poucos artistas, principalmente os que se declaram LGBTQIAPN+, levanta um alerta sobre como essa questão é abordada artisticamente no teatro da região. Preciado (2020, p.07) faz uma analogia pertinente ao mencionar quando Franz Kafka escreveu “Um Relatório para uma Academia” (1917), onde o macaco narrador, após aprender a linguagem

humana, se apresenta a uma academia de renomadas autoridades científicas para explicar o que a evolução humana significou para ele.

Essa analogia ajuda a compreender como a institucionalização da família heterossexual e a expansão de uma economia de mercado global foram acompanhadas por uma biopolítica que regula a população nacional. Esse processo incluiu práticas de segmentação de classes sociais, hierarquia sexual, segregação racial e limpeza étnica (PRECIADO, 2020, p. 31). Assim como o macaco de Kafka teve que se adaptar e explicar sua experiência aos humanos, grupos marginalizados têm que navegar e explicar suas existências dentro de estruturas sociais rigidamente normativas e opressivas.

A população de lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans/travestis, queer, intersexuais e outros (LGBTQIAPN+) é alvo frequente de estigmas e diversos tipos de violências em decorrência de seus afetos, desejos e práticas sexuais serem diferentes do padrão cis-heteronormativo. (SANTOS et al, 2021, p.77).

A presença vultosa dessas vivências nas narrativas dramatúrgicas produzidas em Manaus contrasta até mesmo com a escalada exponencial do aumento de crimes contra pessoas LGBTQIAPN+ na última década. O levantamento é realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública desde 2007, tendo por base dados e indicadores oficiais os dados referentes a 2022 (G1, 2023). Além de Manaus ser considerada a terceira capital do Brasil mais insegura para pessoas LGBTQIAPN+ segundo Informações do Relatório de Mortes Violentas de LGBTQ+. Segundo o Dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais publicado em 2022. O Amazonas também ocupa a 10ª posição da lista de lugares com mais homicídio de pessoas trans (ACRÍTICA, 2023).

Importante destacar que as discussões acerca de sexualidades e identidades, embora tenham estado presentes em décadas passadas, passaram a emergir de maneira mais contundente e atualizada em sintonia com uma geração profundamente imersa em tecnologia, informação e uma sociedade disposta a dismantelar rótulos, tabus e ideias preestabelecidas, especialmente a partir dos anos 2000 e mais recentemente.

Contudo, é inegável que a presença dessas temáticas era praticamente inexistente ou, por algum tempo, foi compreendida apenas como uma prática ativista. Rotular tais obras meramente como ativismo é diminuir sua relevância artística. Como destaca Moreno (2001, p.310) “ainda na primeira década dos anos 2000, podemos observar um resquício do tratamento dado a esta temática no teatro brasileiro”.

Muitas vezes, o público teatral se refere a peças com temáticas LGBTQIAPN+ como "mais uma peça gay que entra em cartaz". O autor lembra que, no livro "Presence and Desire" de Jill Dolan (1993), discutia-se, entre outros temas, a defesa de uma arte homossexual capaz de criar referências que promovessem a identificação da comunidade gay, rompendo com os modelos heterossexuais predominantes. Para moreno “o imaginário gay carecia de fontes e referências, e as representações da pessoa LGBT frequentemente se limitavam ao ponto de vista do artista heterossexual” (2001, p.311).

Há uma constante dificuldade em aceitar esta delimitação de objeto de estudo. Porque peças sobre homossexuais, se não existem peças sobre heterossexuais? Não seria reducionista? Ou até mesmo preconceituoso, retornar à ideia de gueto? De teatro de minorias? E se há a *gay play*, qual a sua especificidade, quais os seus limites, o que torna um texto apto a esta qualificação? Seria esta uma discussão que se esgota na temática ou que abraça aspectos formais, estéticos, artísticos? E mais: não deveríamos talvez entender o nosso modo de produção e as raízes de nosso histórico cênico homoerótico, em vez de adotarmos conceitos produzidos por outra vivência estética? (MORENO, 2001, p.312).

Ao examinar os modos de produção dentro deste contexto de abordagens e narrativas da temática na dramaturgia, encontramos lacunas na dramaturgia produzida em Manaus. Nos últimos anos, como vimos anteriormente, grande parte dessa produção tem girado em torno de ciclos temáticos amplamente explorados em dramaturgias de décadas anteriores na região. Esse fato foi apontado durante o primeiro encontro de Dramaturgia Amazônica Contemporânea, realizado através de um projeto intitulado "Transamazônica", sediado no Teatro Studio Heleny Guariba, na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo.

Essa é uma reclamação histórica desse país, do modo como ele se organizou, que as coisas ficam sempre centradas no Sul e sudeste do país. E parece que se a gente não tiver no Rio e São Paulo, porque a gente não existe, a não ser que alguém vá lá e descubra no meio dos igarapés, naquelas ilhas, lá ao redor de Belém ou de Manaus, sei lá onde, alguém que escreve e então a gente fica numa condição de exótico, de uma escrita sociológica que desvende um universo fantástico. (TRANSAMAZÔNICA TEATRO, 2019).

Coincidentemente, este teatro foi um dos primeiros que visitei morando em SP, ainda sob a gestão de Dulce Muniz, há quem tenho enorme apreço. Nosso encontro ocorreu quando, recém instalado em SP e ávido por oportunidades no teatro adentrei sua recepção vazia catando todos os informes e anotando em uma agenda números para testes de elenco, endereços de teatro. Ela me observou curiosa de longe e aproximou depois de um tempo perguntando de onde eu vinha, quando citei Manaus, soltou uma enorme gargalhada, no começo achei estranho, mas em seguida me informou que tinha um irmão natural de Manaus e bastante atuante no teatro, perguntei de quem se tratava e ela prontamente falou: Dori Carvalho. Dori é um poeta, cronista e ator de Manaus, integrou também a geração anterior na década de 70, junto com todo o movimento que fez parte daquela época, recentemente chegou a participar do filme “Segredos do Putumayo”, de Aurélio Michiles, um amigo e entusiasta do teatro na cidade de Manaus, acompanhou muitas apresentações do TESC, assistia os Sábados Detonados, algumas vezes bêbado, interagindo exageradamente com o escracho do espetáculo, e o qual tive algumas oportunidades de conversas sobre poesia e teatro.

Dulce quando soube disso, me convidou para assistir os ensaios do seu grupo, passei a frequentar o Guariba e a participar de um projeto de leituras dramatizadas que acontecia às segundas-feiras no teatro, com presenças ilustres. O movimento de sair de Manaus, era e continua muito comum entre artistas que buscam e vislumbram mais oportunidades e formação, deslocar-se para os eixos como Rio e São Paulo ainda tem sido uma prática entre norte e nordeste, ainda que hoje exista uma preocupação em não centralizar o que chamamos de teatro brasileiro apenas nessas regiões.

É nesse caldeirão de acontecimentos que, em Manaus, o surgimento de dramaturgias com temáticas além do contexto regional, ambiental e infantil começa a se manifestar somente a partir da segunda década dos anos 2000. Esse novo movimento trouxe à tona uma diversidade de assuntos e perspectivas, enriquecendo a cena teatral local com vozes, vivências e narrativas antes pouco exploradas. Detalharei esse desenvolvimento mais adiante. Mas, antes, falarei um pouco sobre o "Sábados Detonados", um espetáculo de humor e escracho que acontecia à meia-noite de todo sábado, com paródias do cenário político da cidade e das figuras de autoridade.

Certamente, a comédia é um dos gêneros mais populares na literatura, teatro, cinema e televisão. Ela pode se manifestar de diversas maneiras, desde o humor físico e pastelão até o sarcasmo e a sátira. A verve cômica está presente no cenário teatral manauara, inclusive, algumas dramaturgias mencionadas no subcapítulo anterior utilizam esse gênero como força motriz na construção de críticas ácidas ao governo da cidade ou mesmo nas comédias de situação.

O “Sábados Detonados”, um espetáculo de humor escrachado que esteve em cartaz de 2005 a 2011, foi produzido pelo grupo TESC e apresentado todo sábado à meia-noite no Teatro Oficina do SESC/AM, no centro da cidade. Apesar das ruas escuras e com pouco policiamento para o horário, o teatro costumava lotar, com algumas sessões excedendo a lotação máxima e parte do público voltando sem conseguir ingressos. O espetáculo tornou-se um sucesso de público, com direção geral de Márcio Souza e textos produzidos pelos atores e pelo diretor. A produção possuía criação semanal, com os ensaios realizados no intervalo de ensaios de outros espetáculos do grupo, o que costumava ser caótico às vezes.

Nesse processo de criação semanal, os atores se dividiam na elaboração dos textos e na direção das cenas. A ideia era que, durante os ensaios, tudo já estivesse praticamente pronto, necessitando apenas de correções pontuais da direção geral. A falta de tempo e a agenda conflituosa dos atores, muitos dos quais estavam envolvidos em outros projetos, além da produção do espetáculo de repertório do grupo, frequentemente demandavam mais tempo e ensaios, refletindo nos ensaios dos “Sábados Detonados”. Cancelar o espetáculo não era uma opção, então, mesmo que de forma caótica e com pouco ensaio, ele estava sempre pronto para ser apresentado pontualmente à meia-noite. A banda, chamada “Banda Podre” que fazia parte da cena, tinha participação que era também através da interação com os atores e a plateia, criando, às vezes, uma bagunça infernal cuja espontaneidade se tornou uma característica marcante do trabalho e que gerava uma conexão imediata com o público.

Figura 06 – Público do “Sábados Detonados”



Fonte: Denni Sales.

Figura 07 – Teatro Oficina do Sesc/AM



Fonte: Denni Sales.

Figura 08 – Sessões do “Sábados detonados”

Fonte: Denni Sales.

Foi também com o espetáculo “Sábados Detonados” que o grupo TESC manteve seu repertório em cartaz na segunda metade dos anos 2000, em um cenário artístico de Manaus que ainda carecia de incentivos públicos. Nesse contexto, os grupos enfrentavam dificuldades para encontrar locais de ensaio e entrar na programação dos principais teatros da cidade, cuja programação funcionava através de editais públicos.

Assim, o “Sábados Detonados” se destacou atravessando diferentes fases do teatro local ao contrastar com outras produções da época. Isso se deveu à sua longevidade em cartaz e ao público que não só permaneceu fiel ao longo dos anos, mas também cresceu exponencialmente. Este sucesso fez com que o espetáculo, em alguns momentos, mudasse de teatro. No entanto, o Teatro Oficina do Sesc/AM, onde o espetáculo foi concebido, antes de ser demolido, oferecia um espaço intimista com capacidade para até 50 pessoas, permitindo um contato direto entre atores e plateia e dinamizando as interações.

Nesse frenesi de produzir sessões semanais do espetáculo ao longo do ano, com pausa apenas em dezembro, começo a escrever comédia com mais continuidade. Durante essa fase agitada, aprendi a desenvolver estratégias

de escrita ficcional, transformando situações reais em material cômico para o espetáculo, que se baseava na crítica social através do humor irreverente.

Naquele momento, para uma pessoa LGBT envolvida no teatro na minha cidade, parecia haver apenas duas opções: aderir aos clássicos ou aceitar os estereótipos. Atuando nesse espetáculo, optei por me dedicar à criação autoral, desenvolvendo personagens que eu gostaria de ver no palco. Pensando em uma dramaturgia de comédia baseada na crítica social e cultural, algo inerente à estrutura do espetáculo e também ao trabalho desenvolvido como ator, passei a utilizar características da minha própria voz, corpo e gestos como ponto de partida para criar minha escrita. Refletindo sobre o processo de criação na escrita, especialmente na concepção de personagens fictícios, Pallottini ressalta que:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que poderia ter sido, não necessariamente um ser que é. (PALLOTTINI, 1989. p.12)

Estimulado por esse conceito apresentado pela dramaturga Renata Pallottini, que descreve a criação de personagens como um esquema básico de um ser humano ao qual se adicionam características e cores essenciais para dar uma sensação de realidade, ainda que ficcional, passei a explorar diversos aspectos do universo feminino, o objetivo era conceber um ser fictício com coerência e lógica interna, tornando-o verossímil mesmo dentro do absurdo ou do imprevisível da comédia. Essa influência acontece por ser uma das minhas primeiras leituras teóricas de teatro, levou-me a descobrir na comédia essa perspectiva de buscar o verossímil na criação de personagens para depois criar uma quebra, lugar onde exploro a comicidade.

Essa escolha, entretanto, não é simples e é importante destacar algumas das questões que surgem. Inicialmente, como intérprete dedicado à comédia e me identificando como pessoa-artista LGBTQIAPN+, é relevante mencionar

que essa era uma época em que as discussões de gênero e sexualidade ainda não estavam tão presentes na cena teatral brasileira. Durante esse período, busquei estabelecer um diálogo mais profundo e conectado com as nuances femininas dentro do meu próprio universo de existência, para fundamentar esse caminho criativo.

Assim, encontro-me nesta fase como um ator de comédia, participando de um espetáculo humorístico onde interpreto personagens femininas criadas por mim na dramaturgia. Inicialmente, minha escolha foi motivada pela intuição e pela praticidade, mas logo percebi que estava profundamente ligada à compreensão de que o universo feminino oferecia mais material para o ator que também era seu próprio dramaturgo naquele contexto em que tudo pedia muita rapidez para ser produzido. Além disso, essa abordagem permitia explorar temas comuns ao gênero feminino através de um olhar que buscava escapar dos estereótipos e também se afastava do convencional. Isso porque o próprio espetáculo tinha uma abordagem altamente crítica e política.

Uma dessas personagens que teve êxito entre o público naquela época foi "A Vingança de Judith Makluf". Nessa cena, interpretava uma ex-atriz frustrada de espetáculos infantis que retornava à cidade de Manaus após vinte anos, tendo sido expulsa por um complô da secretaria de cultura e da classe teatral. Após perder um dos olhos, ela se tornava uma renomada atriz pornô e terrorista. Ela desenvolvia um vírus asmático a partir da cepa de H1N1, injetava-o em seu corpo e passava a transmiti-lo através do espirro. A personagem entrava em cena pela plateia, desabafava sobre o martírio de ser artista em uma cidade provinciana como Manaus, expressava ódio pela cidade e então espirrava no público. O texto da cena faz parte da coletânea de livros publicada posteriormente, contendo parte das dramaturgias produzidas durante o período em que o espetáculo esteve em cartaz. Judith entrava, olhava a plateia e dizia:

Talvez poucos de vocês me conheçam ou saibam quem sou, o que é compreensível, dado o contexto da cidade em que estamos. Há quinze anos, precisei sair às pressas do local após ser vítima de um complô

envolvendo a secretaria de cultura, o governo em colaboração com a prefeitura. Naquela época, enfrentávamos tempos difíceis, em que só desejavam patrocinar peças de cunho infantil ou regional. Como não possuía afinidade alguma com crianças, nem interesse em expressar um amor fictício pelo folclore local, acabei pagando um preço muito alto (...) (FILGUEIRAS; SALES et al., 2008, p. 34).

Durante anos trabalhando intensamente como ator-dramaturgo no “Sábados Detonados”, pude perceber como o efeito da comicidade com o público se dava principalmente com os personagens femininos, além das caricaturas de políticos locais, não apenas dos meus próprios trabalhos, mas também dos outros atores.

A prática de atores homens cisgêneros interpretando personagens femininas remonta ao teatro clássico, como nas tragédias gregas e no teatro elisabetano, onde mulheres não podiam atuar e homens desempenhavam todos os papéis. No entanto, na perspectiva atual, considerando a representação cultural, essas escolhas são cada vez mais pensadas estrategicamente e com uma justificativa sólida. No caso do “Sábados Detonados”, a justificativa era que os atores tinham liberdade para trabalhar nas extensões da comédia onde se sentiam mais confortáveis ou desafiados. Por tratar-se de um espetáculo coletivo, as discussões sobre os textos e a forma como seriam levados à cena tinham a preocupação de não serem ofensivos ou pejorativos.

Curiosamente, apesar de ser um espetáculo cômico, com um público lotado nas sessões, o “Sábados Detonados” estava longe de ser totalmente popular, o perfil do público que consumia o espetáculo era composto de artistas, estudantes universitários, professores e intelectuais da cidade, talvez pelo teor de humor altamente crítico era o público mais presente. Aristóteles (2003, p.08) em *Arte Poética* define a comédia como “imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo”, o ridículo, nesse contexto, é uma imperfeição que, apesar de ser uma falha, não provoca dor ou efeitos moralmente negativos. Isso significa que a comédia escolhe seus temas e personagens de modo a garantir que o público ria das fraquezas humanas sem se sentir

desconfortável ou moralmente comprometido. Por outro lado, Cícero (55 a.C., p.132) orador romano que não escreveu necessariamente sobre a comédia no teatro, mas em sua obra “Sobre a oratória” argumenta que o humor é uma ferramenta essencial para a persuasão e pode ser usado para tornar um discurso mais agradável e memorável “em nenhuma circunstância é mais útil o humor, a agilidade mental e a observação aguda que não seja sem dignidade e com graça; pois nada é tão fácil quanto afastar uma multidão, por meio de uma palavra, de uma atitude indiferente e frequentemente hostil, com uma palavra dita com oportunidade, brevidade, agudeza e bom humor”. (CICERO. 55 a.C., p. 132).

Destaco essas concepções sobre humor e comédia porque, durante muito tempo, ouvi que a exploração desse universo na criação de um ator-dramaturgo era vista como uma necessidade decorrente da sexualidade, como se fosse uma vontade íntima de se vestir de mulher por ser gay, e que o teatro seria uma válvula de escape para artistas LGBTQIAPN+. No entanto, na realidade, como ator-dramaturgo, percebia que o universo feminino me oferecia e criava naquele contexto possibilidades narrativas onde conseguia reunir características necessárias para gerar a comicidade no momento certo, sem exageros. Esse repertório fazia parte da minha observação cotidiana, e a visão para isso não tem pulsão na sexualidade, mas sim na observação cômica que cria as possibilidades de narrativas como citam os autores acima na questão da utilização do humor.

Pallottini (1989, p. 11) destaca que o ator é o portador do personagem, o seu suporte físico. Ele é um ser humano carregando outro ser humano imaginado. Ela ressalta a importância de investigar como acontece essa imaginação, quais pontos de contato o personagem guarda com a pessoa? Para a autora, em termos gerais, “personagem é pessoa imaginária; para a sua construção, o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser - ou de seres - humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador” (PALLLOTTINI, 1989, p.11).

Logo, intuitivamente nesse processo como ator, me torno intrinsecamente meu próprio dramaturgo, desenvolvendo estratégias para adaptar tanto o texto quanto os personagens, a fim de explorar com mais intensidade o material que possuo enquanto intérprete. Esse trabalho, no entanto, não deixa de ser distinto de uma estrutura dramática convencional.

O personagem cômico é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes aos do personagem trágico. Mas seus fins e os meios de que lança mão para a obtenção desses fins, bem como o ambiente que se cria na obra têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará a frustração, ela mesma risível. (PALLOTTINI, 1989, p.32).

Por fim, voltando aos "Sábados Detonados", agora que exemplifiquei como o humor era empregado no espetáculo, reafirmo as palavras de Leão (2020), que atribui o sucesso da apresentação "ao tipo de ironia proposta nos quadros, que seguia uma linha inteligente e afinada de acordo com a resposta do público" (2020, p.317). Dessa forma, "Sábados Detonados" encerrou suas atividades como um espetáculo teatral de renome, que em diversos momentos marcou presença no cenário cultural de Manaus. Além das tradicionais apresentações no teatro onde foi originalmente concebido e formatado, o espetáculo também foi exibido em outros teatros prestigiados da cidade. Funcionou como uma expressão autêntica de humor crítico, explorando uma variedade de temas que variavam desde assuntos do dia a dia até questões mais políticas e culturais.

No contexto em que o espetáculo esteve em cartaz, nesse começo dos anos 2000, algumas questões que se tornariam protuberantes na dramaturgia brasileira uma década depois, nessa fase ainda não estavam presentes. Fernandes (2010, p.43) destaca a complexidade da cena contemporânea, abordada no livro "Teatro Pós-Dramático" de Hans-Thies Lehmann, que busca organizar os diversos elementos dos processos cênicos, especialmente aqueles que caracterizam o teatro das décadas de 1970 a 1990 do século XX.

(...) o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies entranhadas de teatro total (...) cujo traço mais evidente talvez esteja na frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Além da opção por processos criativos descentrados avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (FERNANDES, 2010, p.43).

As dramaturgias contemporâneas têm buscado de forma enfática a liberdade criativa, explorando a narrativa pessoal como uma via para compreensão individual e como meio de influenciar ações no mundo.

O escritor e também professor Joseph Danan, em seu livro “O que é a dramaturgia”, oferece uma análise abrangente e reflexiva sobre o conceito e a prática da dramaturgia. Discutindo principalmente sobre as transformações pelas quais a dramaturgia passou ao longo do tempo, destacando como o termo não se limita apenas à escrita de peças teatrais, mas abrange uma série de práticas e processos criativos.

Danan (2010), explora a dramaturgia como uma forma de organização do discurso cênico, enfatizando sua importância na construção e na articulação das diversas dimensões do espetáculo teatral. O escritor argumenta que a dramaturgia não é apenas a criação de um texto, mas também envolve a concepção e a estruturação do evento teatral como um todo.

Se a dramaturgia é da ordem das coisas em que tudo significa, compreende-se que, do teatro, ela engloba o texto, evidentemente, mas também o espetáculo, o edifício, a sua relação com o público, a sua encenação, o trabalho de ator, a luz, etc. (DANAN, 2010. p. 11).

Ele também aborda as mudanças nas práticas dramatúrgicas contemporâneas, destacando a influência de outras artes e mídias, como o cinema e a performance, na forma como as histórias são contadas no teatro moderno. Sugerindo que a dramaturgia contemporânea tende a ser mais fragmentada e aberta, permitindo múltiplas interpretações e convidando o público a participar de forma mais ativa na construção do significado. Assim,

Danan discute a dramaturgia como um campo dinâmico e em constante evolução, que reflete as mudanças culturais e sociais e que continua a expandir as fronteiras do que é considerado teatro.

Este desafio em relação às estruturas rígidas, especialmente na escolha de formas não lineares, é tão fluido e original quanto parece? É verdade que a dramaturgia contemporânea tem se voltado para a experiência pessoal, em particular explorando narrativas íntimas e pessoais, buscando estabelecer uma autenticidade que tenha conexão direta entre a obra e o público. No entanto, até que ponto a ênfase na individualidade tem contribuído para uma abordagem abrangente? Essas abordagens dependem da manipulação de diferentes níveis de ficcionalização para criar os elementos que compõem uma realidade inovadora. Este tema será discutido em detalhes nos capítulos seguintes.

3.3 Vultos insolentes: dramaturgia e aparecimento

Parte da produção dramática de Manaus no início dos anos 2000 envolveu peças que foram encenadas nos palcos e outras que se limitaram à publicação. Essa prática merece atenção, dado que a publicação de dramaturgia não é tão comum no setor editorial brasileiro, tornando-se um gênero praticamente escasso nas prateleiras das livrarias do país. Uma pesquisa realizada pelo Instituto Pró-livro e o Itaú Cultural em 2020 aponta que a “dramaturgia” nem ao menos encontra-se na lista de gêneros que os leitores costumam ler, “o conto segue sendo o gênero preferido entre esses leitores: 78% destes responderam ter lido, nos últimos três meses, contos; 65%, poesias; 60%, crônicas; e 49%, romances” (FAILLA, 2021, p.142).

Com esse cenário em mente, o Sesc Ipiranga (SP) lançou, em 2018, o projeto "Dramaturgias", buscando dialogar sobre o impacto da dramaturgia no cenário teatral nacional. Iniciado três anos antes, o programa incluiu diversas atividades, como leituras cênicas, apresentações de espetáculos, oficinas, debates e uma feira de publicações de textos (FOLHA, 2018).

Pensando no movimento dramatúrgico em Manaus, esta edição torna-se interessante pela participação do dramaturgo Francisco Carlos, nascido em Itacoatiara (AM) em 1956 e radicado em São Paulo. Além de dramaturgo, o autor era encenador, possuindo uma vasta trajetória artística, tendo escrito e dirigido mais de trinta peças, bem como se aventurado em shows, óperas, vídeos, leituras encenadas e performances. Suas obras, como "Namorados da Catedral Bêbada" (2009), "Românticos da Idade Mídia" (2009), "Banana Mecânica" (2010), a tetralogia "Jaguar Cibernético" (2011), "São Paulo Chicago" (2013), "Sonata Fantasma Bandeirante" (2016) e "Relatos Efêmeros da França Antártica" (2019), ganharam destaque na cena teatral de São Paulo. A figura de Francisco se destaca no cenário teatral brasileiro. Até o ano de 2020, data de seu falecimento, ele foi o primeiro amazonense a concorrer ao prestigioso prêmio Shell. Em 2024, o Grupo Ateliê 23, sediado em Manaus, foi indicado na categoria "Energia que Vem da Gente" pela pesquisa sobre violência de gênero e tráfico sexual de adolescentes e mulheres prostituídas no ciclo da borracha, no interior da Amazônia, tema do espetáculo "Cabaré Chinelo". Outro grupo sediado em Manaus e também fruto dessa geração surgida depois de 2015, indicado ao Prêmio Shell no ano de 2024, foi a Panorando Cia e Produtora, com o espetáculo "As Cores da América Latina", na categoria "Destaque Nacional", sendo vencedora.

Francisco optou por não ter diálogo com o cenário artístico manauara, apesar de parte de sua dramaturgia evocar a mitologia amazônica e explorar esses elementos como recurso narrativo. Francisco destaca (TRANSAMAZÔNICA TEATRO, 2019) que sua pesquisa é estruturada no que ele chama de gramática teatral cênica. Embora as pessoas perguntem sobre a prevalência de uma dessas estruturas em sua obra, para ele, a questão é que elas se misturam: o dramaturgo, o encenador e o diretor.

Francisco se considerava um encenador de si mesmo, encenando seus próprios textos e os de alguns dramaturgos que lhe interessavam. Esses dramaturgos estão diluídos em seu texto que são cheios de citações. Sua dramaturgia é polifônica, com uma escrita plural e diversificada. O que lhe inquietava virava tema de seu trabalho. "Eu sou amazonense e a questão

indígena, por exemplo, é um dos meus temas recorrente” (TRANSAMAZÔNICA TEATRO, 2019). Sobre a presença das temáticas indígenas e regionais em sua dramaturgia, Francisco era contundente:

(...) Ela vem muito cedo pra dentro do meu trabalho, Então não foi assim, muito uma opção. Eu não vou atrás de temas. Os temas é que vêm pra dentro do meu trabalho, ele é basicamente um trabalho sobre a questão que envolve a sociedade indígena, um tipo de sociedade brasileira rural com a sociedade cosmopolita, com o mundo e a cultura ocidental, é como se fosse um confronto entre povos indígenas e o Hamlet. (TRANSAMAZÔNICA TEATRO, 2019).

Em sua obra, Francisco dizia buscar novas formas de alteridade, lançando olhares sobre o conflito entre povos indígenas e não indígenas, criando em sua dramaturgia um universo de personagens com subjetividades nômades. Sua figura me influenciou, ainda como estudante, em um breve contato de um ano, durante os ensaios de um de seus textos chamados "Yanomamis", no final da década de 90, que não chegou a ganhar os palcos. Esse contato me levou a refletir sobre o lugar da narrativa amazônica dentro da dramaturgia produzida na região, mas principalmente sobre a mistura que ele fazia entre o dramaturgo, diretor e encenador de si mesmo. Essa observação me aponta caminhos para pensar a autonomia na criação dramática e também me direciona para uma escrita, antes de tudo, de encenador. Tendo experiência com direção, é impossível não ser afetado por esse olhar no trabalho de dramaturgo.

Francisco possuía habilidade em desmembrar a realidade por meio da ficção, construindo imagens impressionantes em seus textos, com uma escrita inclinada ao estilo cinematográfico. Sua produção dramática demonstra um forte interesse na antropologia, especialmente inspirado pela obra de Lévi-Strauss, utilizando a "bricolagem" para assimilar referências que vão desde o surrealismo até o cinema de Hitchcock. Em suas obras, ele aborda diversas etnias amazônicas, como yanomami, mundurucu, kamayurá, mura e ashaninka, explorando elementos como ritos, crenças e xamanismo por meio de uma escrita experimental. Dessa memória, guardo a habilidade do dramaturgo em transfigurar, no texto dramático, todo um outro cosmo

do universo amazônico sem estereotipagens. Meu primeiro contato com o autor ocorreu enquanto estudante iniciante nas artes cênicas, participando de seus ensaios e leituras abertas. A última vez que o vi foi em 2006, estava de mudança para São Paulo. Ao sair de um café próximo à Avenida Paulista, fui surpreendido por sua voz. O reconheci imediatamente, e tivemos uma breve conversa. Ele recordou sem muita nostalgia dos ensaios caóticos de "Yanomamis", em Manaus.

Figura 09: Francisco Carlos



Fonte: Ferdinand Flambart

Durante o início dos anos 2000 em Manaus, o cenário artístico e teatral da cidade também experimentou uma efervescência notável com a realização do Festival Breves Cenas de Teatro, que se destacou primeiramente em âmbito local e, posteriormente, em âmbito nacional. Esse evento anual tinha como propósito fomentar a produção teatral local e regional, proporcionando uma plataforma para que grupos teatrais

apresentassem suas obras em formatos compactos, geralmente com até 20 minutos de duração.

O festival ofereceu uma outra perspectiva e oportunidade tanto para artistas iniciantes quanto consagrados exibirem suas criações ao público, além de promover o intercâmbio de experiências entre os participantes. Ao privilegiar peças de curta duração, o evento possibilitava uma ampla diversidade de propostas artísticas, explorando uma multiplicidade de temas, estilos e abordagens criativas. Paralelamente às encenações teatrais, o Festival Breves Cenas de Teatro em Manaus frequentemente contemplava atividades complementares, como palestras, workshops, debates e encontros entre os artistas e o público. Esse conjunto de iniciativas reaqueceu a vivência cultural da cidade naquele momento.

Também foi no início dos anos 2000 que o movimento teatral da cidade testemunhou o surgimento do Festival de Teatro da Amazônia. Desde 2008, este evento, que passou por diversos formatos e direções, se consolidou como um dos principais acontecimentos do cenário teatral local. O festival, anteriormente conhecido apenas como mostra, já existia há muitos anos, mas não na configuração atual. Com o incentivo e apoio da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SEC) e da Federação de Teatro do Amazonas (FETAM), o festival se estabeleceu como um dos mais importantes do teatro no norte do Brasil. Nesse período, um outro festival na cidade se estabelecia como um dos maiores da América Latina, o Festival Amazonas de Ópera (FAO) realizado no Teatro Amazonas, tendo sido criado em 1997, até 2001 era o único festival do gênero na América Latina.

Por ele já passaram apresentações de óperas inéditas no Brasil, como "Lulu", de Alban Berg, e "Magdalena", de Heitor Villa-Lobos, além de títulos tradicionais como "Madame Butterfly", de Giacomo Puccini, e também "Diálogos das Carmelitas", de Francis Poulenc; "Médée", de Luigi Cherubini; e "Tannhäuser", de Richard Wagner. O FAO também já apresentou o ciclo completo do "Anel do Nibelungo", de Wagner, inédito no Brasil até então, além de obras como "Parsifal", também de Wagner, "Carmen", de Georges Bizet, e "La Traviata", de Giuseppe Verdi. Em período de ópera, é muito comum atores da cidade fazerem testes ou serem convidados para obras

montadas na cidade. Esse festival também movimenta o setor criativo empregando profissionais da área técnica das artes cênicas.

3.4 É proibido jogar lixo neste local

Mario

Tem um dia que a história da gente acaba. Estaciona. Tem gente que nasce com a história estacionada. Nada acontece. (...) De tal modo que parece que não existiu. E todo esse bando de edifícios aglomerados, brilhando, desavergonhados. São apenas blocos, pirâmides mal construídas, corroídas de vermes. (MELLO, 2003. p.160-161).

Figura 10: 'É proibido jogar lixo neste local' |
Fonte: Sandro Marandueira

Em contraponto à dramaturgia desenvolvida por Francisco Carlos, Wagner Mello, amazonense e autor de "É proibido jogar lixo neste local", vai pensar uma escrita dramaturgicamente cáustica com forte influência de Plínio Marcos. Seus personagens são marginalizados e vivem entre o limiar do sonho e o pesadelo. A verve escrita de Wagner é permeada de sarcasmo e deboche, acumulando mais de 50 anos de carreira teatral, atuando também como professor, ator e diretor nos palcos amazonenses. Sua escrita dramaturgica teve início nos anos 70, marcando seu retorno a Manaus após um período vivendo no Rio de Janeiro.

O artista chegou a compor a última formação do grupo *Dzi Croquettes* (RJ). Posteriormente, alguns textos de Wagner abordam o período de transição dessa época, principalmente entre o fim da ingenuidade de uma geração e o surgimento da violência urbana na década de 70. Da sua produção dramaturgica, podemos destacar os textos 'Sangrada Família' (1972), 'Romance' (1976), 'Minhas Noites de Rock' (1988), 'Conexão do Adeus' (2004), 'Outsider: Vítimas da Paixão' (2004), além da peça infantil escrita em 2014, 'Sonhos de Menina'.

Wagner Mello destaca que as pautas de gênero ainda não estavam no centro dos debates em sua época, mas faziam parte da sua escrita, pois se entendia como pessoa LGBT, e o seu trabalho refletia essa questão (MELLO, 2023).

Eu convivia muito melhor com as mulheres. Só que quando eu vim para Manaus, cheguei na cidade mais homofóbica, tão homofóbica quanto São Paulo, onde eu estava antes. Quando eu cheguei aqui, fui trabalhar no Sesi, que era um reduto homofóbico, uma prova de homofobia explícita. Eu era bem pago, eu tinha um trabalho muito bom. Tinha um elenco composto de atores negros, gays. Então virei um problema. (MELLO, 2023).

À frente do Teatro Popular do Sesi em Manaus, o diretor desenvolveu cursos de formação e também um grupo teatral atuante, subsidiado pelo próprio Sesi. Os atores eram contratados por CLT e tinham uma carga horária de trabalho semanal. Muitos artistas da cidade passaram pelo grupo

de repertório do SESI sob a coordenação de Wagner Mello. Em 2005, fui contratado enquanto cursava Filosofia na Universidade Federal do Amazonas e participava de cursos de teatro livre. No entanto, não permaneci por muito tempo, no mesmo ano, passei a integrar o TESC, e na necessidade de optar por um, o segundo falou mais alto.

Wagner afirma que não tinha o hábito de ser partidário em sua dramaturgia, mas a ideologia estava presente inconscientemente em sua escrita (MELLO, 2023). Assim, ao nos depararmos com a obra 'É proibido jogar lixo neste local', estamos diante de uma dramaturgia da realidade, onde as situações percorrem momentos ora de alegria, ora de tristeza.

O texto, publicado em 2003 e encenado em 2010, explora esses sentimentos opostos que perpassam diversas situações. Centrado nos personagens Fifi e Mário, narra um encontro fortuito entre dois estranhos em um local público, ironicamente marcado como ponto de descarte de lixo, apesar da proibição expressa em seu muro. Inicialmente, somos apresentados a dois indivíduos à margem da sociedade, cujo diálogo revela progressivamente suas camadas sociais e psicológicas. Wagner retrata o descontentamento e a falta de perspectiva de sua geração, especialmente através de Mário, um artista que já experimentou o gosto da fama, mas agora vive nas ruas. Enquanto Mário busca racionalizar sua vida através da memória, Fifi, mais adaptado à rua e à própria sexualidade, parece fascinado pelo mundo de ilusões de Mário. O texto oscila entre a verborragia e ações pontuais, priorizando a construção dos personagens e sua psicologia marginalizada. Esslin (1978, p.47) destaca que a criação de interesse e suspense, no sentido mais amplo, é fundamental para toda construção dramática. Expectativas precisam ser despertadas, mas nunca satisfeitas antes do momento final em que cai o pano; o autor pontua como a ação precisa parecer estar, a cada momento, chegando mais perto de seu objetivo, porém sem atingi-lo de forma completa antes do final.

Essa regra básica da estrutura do drama é o que vamos encontrar em "É proibido jogar lixo neste local", há no enredo uma tensão gradativa gerada pelos personagens, vamos entendendo aos poucos, sugestivamente que

trata-se de uma tensão de cunho sexual, revelando progressivamente uma relação homoerótica.

FIFI

Merda, escuta. Um dia no SAM*. Quinze caras, quinze caras me comeram

MÁRIO

Ora, porra. Era o que me faltava.

FIFI

Escuta, merda. Me comeram, entende?

MÁRIO

Espera aí, essa história ...

FIFI

Desde então, nunca mais eu consegui. Nunca mais.

MÁRIO

Eu sempre te achei com cara de viado

FIFI

Casei com Tereza e ela me corneou. (MELLO, 2003, p.136-137).

Curiosamente esse modelo de texto com dois personagens reverbera uma influência que muitos críticos na década de 60 e 70 enxergavam como uma tendência pela necessidade e adaptação às dificuldades, “além da tentativa de autores estreantes driblarem sua insegurança técnica receosos de enfrentarem tramas mais complexas” (FARIA, p.241. 2013). Apesar disso, embora em alguns momentos esse formato tenha sido visto como um modismo da época ele expressa uma estética estilística sintonizada com sua época.

Mello (2023) lembra que o texto foi escrito nos anos 80, mas só teve sua publicação nos anos 2000, década em que ganhou uma montagem. A abordagem homoerótica no texto vem em camadas sociais que já conhecemos nas interpelações presentes na dramaturgia de Plínio Marcos. Wagner não nega essas influências; no caso de "É proibido jogar lixo neste local", o autor explora o mesmo universo trazendo uma perspectiva a partir de sua vivência enquanto pessoa LGBT. Sua dramaturgia tem como temática recorrente vivências gays marginalizadas. O próprio Wagner (2023) afirma que toda sua escrita vem de suas experiências e observações pessoais, as

quais ele transformava em ficção e personagens pontuais, mas não se coloca em primeira pessoa nessa narrativa.

O dramaturgo refere-se ao uso da primeira pessoa na dramaturgia como narrativas autobiográficas, uma linguagem explorada amplamente no teatro contemporâneo. Essas peças frequentemente utilizam a autoficção para entrelaçar elementos pessoais com fictícios, criando uma narrativa que incorpora eventos reais da vida do autor. Serge Doubrovsky²⁴ (1989, p.06) cunhou o termo "autoficção" para descrever a ficcionalização de eventos e fatos estritamente reais. Em sua definição, a autoficção é uma experimentação linguística que transcende as convenções e a sintaxe do romance, seja ele tradicional ou contemporâneo. Doubrovsky enfatiza que não inventou um gênero, mas sim um conceito. O autor destaca que criou a palavra e o conceito, mas não impôs um novo gênero literário

Se formos ao fundo das coisas, Rousseau já faz isso com a autoficção quando diz em suas Confissões que se deixou levar pela escrita e pela imaginação. (DOUBROVSKY, 1989, p.06).

Historicamente considerada uma forma marginal, muitas vezes ignorada pela crítica, a autoficção firmou-se nesse terreno, embora com abordagens contemporâneas. Na atualidade, observamos o surgimento de novas modalidades de escrita autobiográfica, descentralizadas e fragmentadas, com sujeitos em fluxo contínuo que utilizam o "eu" sem que se possa atribuir claramente a voz enunciativa. Segundo Doubrovsky (1989, p.212), "se tento me lembrar, me reinvento... sou um ser fictício...".

Por outro lado, ao considerar as narrativas pessoais, o biodrama²⁵ como forma dramatúrgica possibilita que os dramaturgos transformem biografias

²⁴ A consagração de Doubrovsky veio em 1989 com "O Livro Quebrado" (prêmio Médicis), obra que alcançou grande sucesso crítico e público. Em 2007, ele se aposentou da Universidade e deixou definitivamente Nova York. Em "Um Homem de Passagem" (Grasset, 2011), ele descreve sua instalação na França e sua vida tranquila em Paris.

²⁵ A metodologia do biodrama pode variar, incluindo desde monólogos e narrativas pessoais até performances coletivas, com os próprios participantes ou atores representando as histórias. A

em materiais dramáticos, proporcionando a oportunidade de explorar questões profundas relacionadas à condição humana, história e cultura através da vida de uma pessoa real. Em contraste com a autoficção, o biodrama se destaca como uma das muitas abordagens do teatro documental contemporâneo, utilizando biografias de indivíduos vivos como ponto de partida. Segundo Cornago (2005, p.11), discutir biodramas ajuda a repensar abordagens teóricas sobre teatro que tradicionalmente estabelecem uma oposição rígida entre ficção e realidade. O projeto "Biodrama. Sobre a vida de pessoas", coordenado a partir de 2002 por Vivi Tellas no Teatro Sarmiento em Buenos Aires, emergiu como um espaço de pesquisa. O projeto envolveu diferentes diretores a cada montagem, cada um baseando sua peça na vida de pessoas residentes na Argentina.

Por essas duas perspectivas, podemos observar como a dramaturgia de Wagner Mello em "É proibido jogar lixo neste local" apresenta características da autoficção. O autor assume a voz de dois personagens que se encontram em um ambiente hostil e a partir dele refletem de maneira racionalizada sobre suas experiências. Essas duas vidas opostas compartilham não apenas a sexualidade, mas também os altos e baixos intensos. Zanotto (2012, p.03) lembra-nos que Jean-Paul Sartre, em "O que é a literatura?", foi o primeiro a enfatizar a necessidade dos escritores da geração pós-Hiroshima e Auschwitz de produzir uma literatura que explorasse situações extremas, tendo vivido sob esses "sóis negros"²⁶. A brutalidade com que esses eventos recentes afetam com imprevisibilidade e ambiguidade é também evidente na obra de Plínio Marcos, especialmente em "Dois perdidos numa noite suja",

abordagem pode ser documental, performática, poética ou uma combinação dessas, sempre com o objetivo de trazer à luz as verdades e subjetividades dos indivíduos retratados.

²⁶ "Sóis negros" é uma expressão metafórica que se refere a eventos extremamente impactantes e traumáticos na história, como as explosões nucleares de Hiroshima e Nagasaki ou os campos de concentração durante o Holocausto. Esses eventos são descritos como "sóis negros" por sua capacidade de gerar destruição e marcar profundamente a história humana com sua intensidade devastadora.

considerado profético do apocalipse contemporâneo. Ele apontava para os excluídos, os miseráveis, os sem-nada, e sua escrita atinge o leitor como um estilete, provocando repulsa, angústia e a necessidade de intervenção. Talvez suas ideias estejam absorvidas de alguma maneira nas dramaturgias urgentes de hoje, que não se limitam ao teatro, mas buscam dar voz aos marginalizados, historicamente ignorados e vitimados por narrativas incisivas e perturbadoras, como nesse diálogo de “Dois perdidos numa noite suja”:

Tonho
Não conversa e faz o que eu mando.
(Paco põe o brinco.)

Tonho
Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?
(Paco anda.)

Tonho
Rebola! Rebola, filho da puta!
(Paco anda rebolando. Está quase chorando)

Tonho
Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.
(Paco ri. A sua risada mais parece choro.)

Tonho (Sem rir.)
Estou cagando de rir de você, bicha louca!
(Paco começa a chorar.)

Paco
Poxa, Tonho, não faz isso comigo. Poxa, Tonho! Pelo amor de Deus!
Não faz isso comigo!

Tonho
Cala a boca. (ZANOTTO, 2012, p.105).

Plínio Marcos traz à tona personagens que não escapam do cotidiano que ele busca expor. Seu objetivo era desmascarar a lógica social vigente, expondo de maneira crua. Esse cotidiano, moldado pela lógica do consumo dirigido, é composto e construído por várias camadas. As dinâmicas e personagens apresentadas por Plínio representam alguns dos níveis mais sombrios e ocultos desse sistema, que vão permanecer invisíveis sob o fetiche que oculta as relações de produção e circulação de mercadorias. Ao evidenciar essas relações, a peça busca superar e transformar o cotidiano que elas formam. Em "Dois Perdidos Numa Noite Suja", assim como em outras obras suas, podemos perceber o esforço do dramaturgo em escrevê-

la como uma forma de superar a realidade vivida por pessoas em situações semelhantes às de Paco e Tonho. Uma curiosidade sobre Plínio, inclusive, era que apesar do contexto de sua dramaturgia ele não era abertamente engajado “embora sua obra fosse a mais revolucionária entre todas as assumidamente militantes de seus contemporâneos. Nas décadas de 1950 e 1960, todos acreditávamos firmemente no poder do teatro de mudar os rumos da história” (ZANOTTO, 2012, p.04)

Eventualmente, as abordagens de Plínio Marcos refletem nas dramaturgias de urgência contemporâneas, que, assim como ele, transcendem o teatro tradicional para dar voz àqueles historicamente ignorados e vilipendiados por narrativas opressivas e desconfortáveis. Dramaturgias que emergem da necessidade de representar e empoderar pessoas marginalizadas, abordando urgências temáticas e provocando o *status quo*, assim como a obra revolucionária de Plínio Marcos fez em seu tempo.

Através destas perspectivas, é interessante observar o movimento que o autor Wagner Mello faz ao utilizar a experiência de vida pessoal enquanto artista e pessoa LGBT vivendo nos anos 80 para transformar sua bagagem em dispositivos de escrita para uma dramaturgia alicerçada às estruturas de seu tempo. Wagner em sua época, antes de tudo, era aderecista; começou a experimentar a direção e atuação e transitou durante bastante tempo entre esses campos. Todos esses elementos e as habilidades adquiridas nesses campos vão refletir em seu manejo textual. O autor também vem de uma época onde hoje considerando em conjunto, as peças de sua geração oferecem um painel expressivo de um período recente do teatro brasileiro, caracterizado por consideráveis turbulências. Os anos de 67, 68 e 69, por exemplo, foram anos de grande vivacidade e produtividade do teatro, João

Alberto Faria²⁷ acredita na influência do espírito da época²⁸ (...) “se é que isso existe ou não – ou talvez por causa disso mesmo” (2013, p.255) como um dos fatores determinantes e outros, abrindo os caminhos que estimularam ideias em dezenas de outros autores conectados aos acontecimentos daquela época. “todos tinham algo a dizer e diziam em peças teatrais” (FARIA, 2013, p.255).

Os autores²⁹ em questão procuraram implodir algumas das estruturas que dominavam os palcos brasileiros até 1968, na esteira do que tentara fazer Plínio Marcos, dois anos antes, com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, um espécime sem precedentes na dramaturgia nacional. Depois deles, o teatro político perderia para sempre a ilusão em um projeto racionalista. (FARIA, 2013, p.255).

Wagner Mello também passou pela década de 90, onde houve um início de um processo de retorno dos dramaturgos aos palcos e, dessa vez, não propriamente de uma dramaturgia de gabinete, isolada do processo cênico. É onde inicia uma nova forma de se pensar o coletivo, através de contribuições mútuas que posteriormente serão chamadas de processo coletivo ou colaborativo, escritas por muitas mãos ou a partir da interação com o dramaturgo presente nas salas de ensaio.

‘É proibido jogar lixo neste local’ é desprovida de maniqueísmos ou julgamentos de seus personagens. Wagner cria um distanciamento enquanto autor dos personagens, é como se o autor se permitisse entender o universo de cada um deles, logo não há apontamentos tendenciosos para educar o olhar do público ou leitor sobre como ele deve absorver o discurso de cada

²⁷ História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

²⁸ O conceito de “espírito da época” (*Zeitgeist* em alemão) tem suas origens na filosofia e na teoria cultural do século XIX, especialmente associado aos pensadores alemães como Hegel e Herder. Ele descreve o clima cultural, intelectual e moral de uma época específica, refletindo as tendências, preocupações e valores predominantes de um determinado período histórico.

²⁹ João Alberto Faria se refere aos autores nacionais, submetidos a experiências culturais muito próximas entre si, dispostos a renovar e, conseqüentemente, ampliar o modo de interação do teatro com a sociedade.

personagem o que chega a ser um contraste com a dramaturgia facciosa da produção contemporânea, grande parte delas são produzidas com um discurso parcial desdobrados em camadas de um único ponto de vista, falando principalmente das dramaturgias de si, onde criar a engenharia do discurso através da vivência do atuante é o ponto de partida da criação dramática. Sobre esse ponto, Esslin (1976, p. 106) acreditava que o dramaturgo não deve ceder à tentação de tomar partido de nenhum personagem, sob o risco de invalidar o próprio objetivo de sua escrita. O autor cita um cenário hipotético onde um dramaturgo decide escrever uma peça contra a pena de morte, ele cria uma história onde a vítima e o assassino têm culpas semelhantes: uma pessoa, sob chantagem, mata seu atormentador em um momento de descontrole emocional. Para o autor, essa abordagem permite ao dramaturgo explorar as complexidades morais e emocionais do crime e da punição, questionando a justiça da pena de morte. Ao humanizar a situação e mostrar as nuances das ações humanas, ele instiga o público a reconsiderar suas visões simplistas de justiça e a refletir sobre as consequências das políticas punitivas:

(...) O dramaturgo passará então a mostrar a agonia do condenado durante e após o julgamento etc. Ele ficará tentado, a fim de alcançar seu objetivo perfeitamente louvável, a fazer o caso pesar ao máximo contra a pena de morte e a favor do condenado. Se assim ele fizer, os que apoiam a pena de morte passarão por vilões horrendos, sedentos de punição e vingança; porém, ao ceder a essa tentação, o efeito alcançado pela peça que o autor escrever será muito diverso daquele que pretendia, já que seus personagens excessivamente malévolos parecerão falsos quando apresentados no palco, e a plateia não ficará persuadida da validade de sua argumentação; (ESSLIN, 1976, p.105-106).

Essa abordagem ressoa no que Deleuze e Guattari vão chamar em *Kafka – por uma literatura menor*, de ‘agenciamento’ a montagem de elementos diversos para produzir novas realidades e sentidos. Ao misturar as culpabilidades da vítima e do assassino, o dramaturgo está desmontando as categorias tradicionais de justiça e moralidade, criando um "agenciamento" que força o público a repensar suas próprias concepções. Esse conceito também vai aparecer em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*.

O agenciamento não tem somente duas faces. De um lado, ele é segmentário, estendendo-se ele mesmo sobre vários segmentos contíguos, ou se dividindo em segmentos que são, por seu turno, agenciamentos. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.93).

A filosofia deleuziana que aprecia a desestabilização de narrativas estabelecidas permite a emergência de novas subjetividades, abrindo assim espaço para compreensão mais complexa e menos binária das relações humanas e da justiça.

Nesse aspecto, Wagner (MELLO, 2023) ressalta que assim como em 'É proibido jogar lixo neste local' trabalhar elementos da sua vida pessoal na ficção é uma característica da sua escrita e se considera ainda adepto da lógica aristotélica na escrita dramatúrgica. Embora o autor use elementos íntimos, a construção da sua narrativa está em funcionalidade da lógica da ficção, serve antes de tudo para a narrativa, diferente de quando a ficção serve apenas para corroborar o pensamento do dramaturgo.

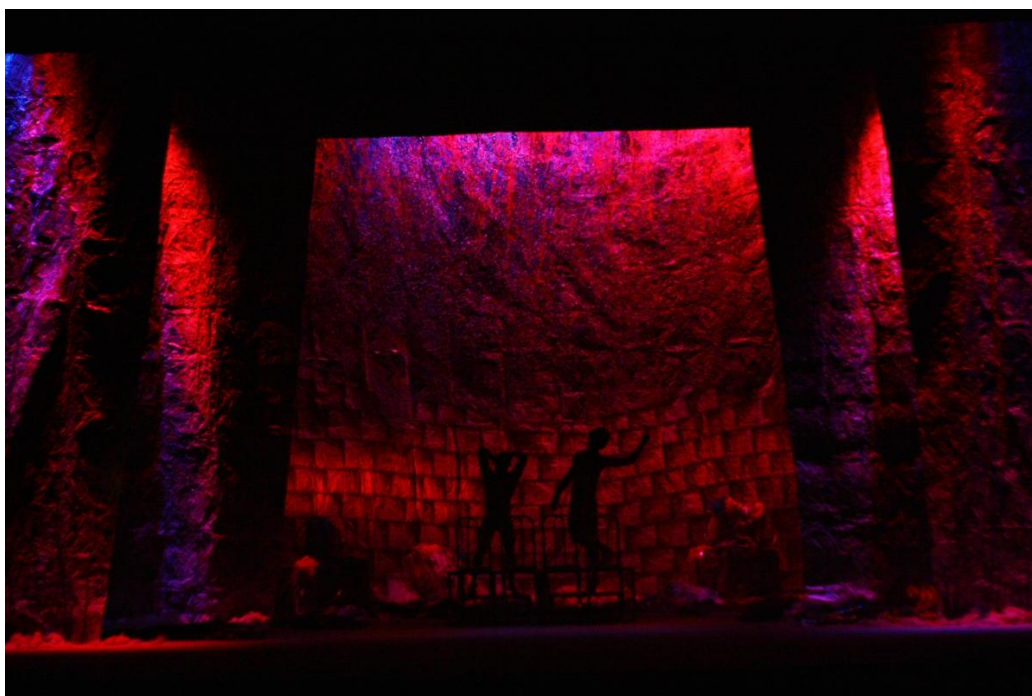
A presença do autor neste cenário dos anos 2000 na cidade de Manaus vai nos chamar atenção para uma outra questão que faz da sua escrita um ato de resistência. Como dito anteriormente, o fluxo de artistas na cidade tem como um de seus principais obstáculos a continuidade, por inúmeras razões, nessas últimas décadas, principalmente nas décadas de 60 e 70, há um número reduzido de companhias e artistas que deram continuidade aos seus trabalhos, há portanto uma contínua renovação de gerações de artistas e, a partir dos anos 2000, mesmo com a criação da Universidade do Estado do Amazonas e posteriormente ao seu estabelecimento, existe uma descontinuidade na qual se apaga naturalmente artistas de gerações anteriores, em uma cidade sem memória e historicamente pronta para ser formatada por quem vem de fora, um traço quase permanente da região por décadas, logo o apagamento das gerações anteriores torna-se um processo natural.

A própria universidade, em seu início, acabou gerando uma ruptura ainda maior. Muitos artistas, que já atuavam profissionalmente há bastante tempo na cidade, enfrentaram dificuldades para acessá-la e outros não tinham a

opção de retornar à academia, pois já possuíam outra formação e uma estrutura de emprego como base para sustentar seu trabalho no teatro. Embora muitos tenham ingressado no curso de artes cênicas, não o concluíram. O curso, por outro lado, não estabeleceu um diálogo com a classe que já existia antes. Muitos professores vieram de outros estados, o que dificultou bastante a inserção no teatro que já existia na cidade e que poderia ser estudado na academia. Essa questão reverbera, principalmente quando há falas reproduzidas que afirmam que "o teatro na cidade de Manaus começa a partir da academia". Isso perpetua uma ideia equivocada que reflete a crítica feita por Costa e Azacothy (2014, pág. 14), em como há dificuldade de encontrar material historiográfico sobre o teatro feito em Manaus, devido ao desinteresse de pesquisadores e historiadores pela produção teatral da região. Wagner (MELLO, 2023) ironiza a situação "todo dia aparece alguém inventando a roda em Manaus".

Sua presença ainda no cenário artístico da cidade, embora tenha diminuído suas atividades, pontua a questão entre o etarismo e a população LGBTQIAPN+, as diferenças são interseccionadas quando se torna idoso, a discriminação é materializada de muitas formas, as dinâmicas de segregação idosa e sua lógica são espécies de violência de apagamento desses sujeitos, Mello (2023) acredita que isso é um problema geracional que sempre vai existir, e em se tratando de Manaus não há o hábito de se conservar a memória cultural da cidade.

Figura 11 – É proibido jogar lixo neste local II



Fonte: Sandro Marandueira

Figura 12 – É proibido jogar lixo neste local III



Fonte: Sandro Marandueira

Figura 13 – Wagner Mello



Fonte: Denni Sales

3.5 Coisas para depois de meia-noite



LIZ BOA

É essa cidade que é escrota, feia, insana, esburacada, quente pra caralho. Cidade dos cães. Só filho da puta por aqui. Mas é assim mesmo, agora você limpa essa cara e pronto. (SALES, 2010).

Figura 14 – ‘Coisas para depois de meia-noite’ I
Fonte: Rafael Lins

A partir dos anos 2000, Manaus assistiu o surgimento de um novo movimento artístico, marcado pela confluência de uma nova geração de artistas teatrais com veteranos de outras gerações. Esse encontro não apenas renovou o panorama artístico da cidade, mas também estabeleceu novos laços e revelou talentos promissores. Grupos teatrais emergiram, coletivos se formaram e até mesmo os elencos dos grupos mais consolidados foram revitalizados.

Essa efervescência artística foi impulsionada, em grande parte, pela presença do curso de formação em interpretação e teatro oferecido pelo Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro. Antes da introdução do curso de Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Amazonas, o Liceu desempenhou um papel crucial na renovação do cenário artístico da cidade após o final dos anos 90. É dentro desse contexto que em 2010, após inserido numa rotina de grupo em diversas atividades com o Grupo Experimental do Sesc Amazonas/TESC, início minha primeira incursão na dramaturgia com uma temática LGBTQIAPN+, resultando na peça "Coisas para depois de meia-noite".

O texto, que recebeu uma versão em inglês pelo projeto Observatório de Tradução: Arte, Mídia e Ensino³⁰ (2016, UFES), foi concebido originalmente como um curta-metragem. Ele aborda a transformação psicológica de Lis, uma prostituta, após ser vítima de um violento estupro na rua e Marcelo, um homem gay cis. Juntos, os protagonistas atravessam boates, *dark rooms* e hospitais, em uma jornada de amadurecimento e autoconhecimento, compartilhando suas vivências em uma frenética busca por seus algozes.

Durante uma leitura inicial com alguns atores, abriu-se uma percepção de que o roteiro tinha potencial para se transformar em uma peça teatral. Considerando questões práticas de logística e produção, surgiu a ideia de adaptá-lo para o palco naquele momento. A disponibilidade de agenda dos atores e a existência de um espaço teatral adequado para ensaios e apresentações foram fatores cruciais para avançar com o projeto, que

³⁰ <https://observatoriodetraducao.ufes.br/coming-after-midnight>

acabou sendo montado em 2010. Assim, "Coisas para depois de meia-noite" foi reescrito, agora sob a forma de dramaturgia. A estrutura do texto permaneceu fiel ao estilo cinematográfico, com diálogos rápidos e cotidianos, trazendo uma linguagem cotidiana que aborda a violência urbana, incesto e religião dentro de uma atmosfera que reflete a psique das personagens e o ambiente ao seu redor.

A ideia de trabalhar temáticas do universo LGBTQIAPN+ já vinha sendo formulada, havia uma necessidade pessoal, principalmente artística, depois de muitos anos escrevendo comédia como apontei no subcapítulo sobre o espetáculo "Sábados Detonados" e atuando em textos de outros autores. Uma questão de início que surgiu ao começar a falar do projeto, era uma certa falta de credibilidade que alguns atores depositavam na dramaturgia pelo fato de eu vir da comédia, mas isso foi logo desfeito após as primeiras leituras e conversas sobre o texto e a sua possível encenação.

A proposta de "Coisas para depois de meia-noite" é uma textualidade crua com ações e diálogos curtos, um tempo cinematográfico, elementos bastante explorados na escrita, com tempos que se atravessam em cena, montagem e desmontagem de cenários numa transição abrupta num estilo de cortes secos de cena. Textualmente o tempo é um condutor das ações, um protagonista a parte, os dois personagens atravessam uma madrugada, numa busca desenfreada em dilacerar suas dores. O autor Benedito Nunes, em sua obra *O tempo na narrativa*, fala sobre como nas obras ou nos textos literários dramáticos o tempo será sempre inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações (NUNES, 1995. p.24).

(...) O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilata-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 1995, p. 25).

Portanto, o enredo se rola em um frenesi de acontecimentos de um tempo único na narrativa. Ele transcorre em um único fôlego temporal, de maneira direta e com atmosfera noturna. O tempo do texto se desdobra ao longo de uma noite, desde o crepúsculo inicial, quando a luz ainda permeia as ruas e as pessoas transitam, até a madrugada, quando os ruídos são abafados pelos estabelecimentos noturnos e os silêncios se alternam entre os intervalos de barulho. Nesse ritmo cadenciado, acompanhamos os destinos entrelaçados de Liz e Marcelo, dois seres à margem da sociedade: Liz, uma prostituta vítima de um estupro violento, e Marcelo, um ex-evangélico em conflito com sua identidade, lutando para reconciliar sua homossexualidade com sua criação religiosa, o personagem ressalta essa crise entre religião e sexualidade.

Marcelo

Outro dia, entrei por engano em um lugar estranho. Queria que fosse realmente um engano, mas não era. Sentia um chamado, queria estar ali. Sabia o que era. Uma escuridão que, aos poucos, se desvendava e fazia minha testa suar, sentia calafrios no estômago. Era tanto tesão que eu me contorcia da cabeça aos pés. Lembrei da Bíblia aberta na mesa da sala em casa e de uma passagem que me fez chorar por um instante. Eu não sabia se era culpa ou apenas emoção pela sacanagem ser tão boa. (SALES, 2010).

Esse encontro vai desencadear uma jornada de autoconhecimento e afirmação, uma busca por identidade em meio à marginalidade, onde a noite se torna o palco de suas existências, o único momento em que verdadeiramente se revelam, sobre a dramaturgia e a encenação, o escritor e crítico Jorge Bandeira pontuou como a dramaturgia de 'Coisas' é um estilo de escrita dramática minuciosamente trabalhada como poética da comisseração (BANDEIRA, 2010). Para o autor, o discurso presente em 'Coisas' não se baseia em niilismo, que é a crença na ausência de sentido ou valor na vida. Em vez disso, trata-se de uma abordagem crítica e incisiva (acerbo), que envolve uma análise profunda e reflexiva sobre a situação vexatória apresentada na dramaturgia. A diferença sutil, para Bandeira (2010) e mencionada em sua análise sobre como "coisas" aborda fatos,

realidades e aspectos concretos da vida trazendo para o centro da reflexão no texto, sem tentar manipular ou doutrinar os espectadores.

De toda maneira, para ele a obra não faz uma apologia ao sofrimento humano nem glorifica a miséria dos excluídos ou dos marginalizados da sociedade. Ao contrário, trata-se de uma constatação da crueza da vida, um reconhecimento honesto e direto das duras realidades que muitas pessoas enfrentam. É uma forma de "fissão"³¹ – uma ruptura ou divisão – nos espíritos acomodados, que tendem a ver a vida apenas por seu lado mais convencional e regulado pelas normas do Estado e da sociedade, ignorando as falsidades e restrições impostas por dogmas convencionais de diversas naturezas e religiões.

Em outras palavras, "Coisas" busca desconstruir a visão simplista e normativa da vida, revelando a brutalidade e a verdade nua e crua das situações, sem mascarar ou suavizar a realidade. Essa abordagem convida o público a refletir criticamente sobre suas próprias concepções complexidade da vida, sem impor uma perspectiva específica. Em vez disso, apresenta os fatos com sua aspereza inerente e de maneira direta, suscitando uma reavaliação de valores e crenças estabelecidos.

À multimídia, e nela a colocação do teatro pós-dramático, nas cenas de sexo explícito no data show erótico, com o coito anal, vaginal, ejaculações e "boquetes" são projetados nas paredes e alcançam até mesmo os nossos corpos, e isso tudo é feito de uma forma bem calculada, o diretor tem a condução do espetáculo repleto de paixões infrenes. (BANDEIRA, 2010).

Mesmo tratando-se de uma dramaturgia, um dos recursos narrativos operantes é o uso de plano sequência. A narrativa acontecendo com todas suas ações em um único tempo, num espaço-hora, que dentro da lógica dramatúrgica funciona como volante das ações que vão interligando umas nas outras de modo frenético, deixa o espectador em modo alerta o tempo inteiro, o recurso também foi utilizado como forma de traduzir o frenesi da

³¹ "Fissão" está sendo usada metaforicamente para descrever uma ruptura que desafia as percepções tradicionais e promove uma reflexão mais profunda sobre a realidade crua da vida.

noite, possibilitar um clima dramático que mais do que verossímil fosse cênico. O plano-sequência, também conhecido como "*long shot*"³² em inglês, é uma técnica cinematográfica que desafia os limites tradicionais de edição, permitindo capturar uma cena inteira (ou até mesmo várias) em uma única tomada contínua, sem cortes. Desde os segundos iniciais até o desfecho do filme, o plano sequência pode abranger uma ampla gama de durações, adaptando-se à narrativa de forma flexível.

Essa abordagem não apenas exige uma harmonia metódica entre o operador da câmera e os atores, mas também desafia os limites da coordenação e precisão. Transpor essa técnica para o teatro, como realizado na montagem de 'Coisas', requer um esforço ainda mais intenso, onde cada momento deve ser coreografado e cronometrado meticulosamente para garantir uma transição fluida entre as cenas.

Em 'Coisas', essa sincronização se torna crucial na encenação, pois os atores assumem o papel não apenas de intérpretes, mas também de guardiões do ritmo e da harmonia cênica. As transições abruptas entre cenários, como um corte seco diante dos olhos do público, foram ensaiadas incansavelmente, transformando um ambiente em outro sem interrupções visíveis.

A fluidez da encenação é exemplificada pela metamorfose dos espaços: de um cinema pornô para uma boate, da boate para um bar, do bar para um hospital, daí para a rua e até mesmo para uma funerária. Os protagonistas navegam por esses diferentes cenários com uma sensação de anarquia controlada, mantendo o público imerso em um universo em constante transformação. CARREIRO (2021. p.155) enfatiza que o plano-sequência deve estar integrado à narrativa de forma orgânica, natural, sem chamar a atenção para si. Formalmente o plano sequência não poderia ser utilizado com gratuidade, na dramaturgia de 'Coisas', ele assume um papel para além

³² Termo utilizado no cinema e na fotografia para descrever um tipo de enquadramento ou plano que captura uma visão ampla da cena ou do ambiente. Esse tipo de tomada geralmente inclui uma grande parte do cenário e mostra os personagens em relação ao seu ambiente, proporcionando uma visão completa da localização e do contexto. O "long shot" é útil para estabelecer o cenário e situar a ação dentro de um espaço maior.

do estético, é através dessa linguagem que os acontecimentos narrativos do texto se tornam mais orgânicos e verossímeis com a proposta imersiva de dois personagens jogados ao acaso e obcecados pelo improvável. Trata-se de um espetáculo de ato único.

Sobre dramaturgias com esse formato, Peter Szondi (2001.p.91) vai observar, ao falar sobre a crise e o conflito dramático ter como base as relações, o fato de que a crise do drama significa também, necessariamente, a crise do estilo "dramático" no teatro moderno. Para o autor, o fato de que o momento de tensão esteja ancorado na dialética da relação inter-humana explica exatamente essa afirmação.

Em uma abordagem teatral onde a tensão dramática não se constrói gradualmente, mas é estabelecida desde o início pela situação apresentada o autor também aponta que situação é sempre uma "situação limite", próxima à catástrofe iminente, já evidente quando a peça começa e inevitável ao longo dela. Nesse contexto, não há espaço para uma luta trágica do homem contra o destino; a catástrofe é tratada como um evento predeterminado no futuro, não sujeito à influência da liberdade subjetiva dos personagens. Em *Coisas*, a tensão dramática é estabelecida imediatamente. Em uma das cenas iniciais, a personagem Liz Boa localiza o público rapidamente ao refletir sobre si mesma ao se deparar com seu reflexo em um espelho quebrado de uma boate decadente, após sofrer um estupro. Sua fala, ao mesmo tempo que situa a situação, também anuncia sua reação e o que virá a partir do incidente.

LIZ BOA – (...) Hoje você foi feliz, minha filha. Aceitou de bom grado o que Deus mandou para você. Agora, aquele verme terá que aceitar o que Deus mandar para ele, e será através das minhas mãos. Como a irmã disse no ônibus, eu sou uma ferramenta de Jesus. Eu sou uma ferramenta de Jesus, caralho!

O que separa o homem da ruína é apenas um "tempo vazio" no qual nenhuma ação pode mudar o curso dos eventos. Essa abordagem desafia a estrutura convencional de desenvolvimento narrativo no teatro, oferecendo

uma reflexão intensa sobre a inevitabilidade e a reação humana diante do destino.

(...) a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida - a situação -, mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae*³³ continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situação. (SZONDI, 2001, p.92-93).

Uma matéria na revista *continente*, feita pelo jornalista Leidson Ferraz, reafirma o caráter intimista do fazer teatral, durante um período em que esse conceito era utilizado por coletivos do Norte e Sul do país, na contramão de montagens mais comerciais, a aposta era numa relação mais próxima, direta e verdadeira, a dramaturgia de 'Coisas' vai entrar nessa proposta:

(...) Na capital amazonense, *Coisas para depois de meia-noite*, projeto do ator, diretor e dramaturgo Denni Sales, vem ocupando, desde o final de setembro do ano passado, inicialmente às quintas-feiras e, a partir deste mês, aos sábados, o pequenino palco do Teatro Oficina, sala de experimentações teatrais do Sesc Amazonas para até 55 pessoas. Reunindo um jovem e disponível elenco, a peça aborda a delirante jornada de duas personagens em profunda crise de identidade: uma prostituta que acaba de ser estuprada e questiona as ações de Deus sobre os desviantes da Terra; e o filho de um pastor incestuoso que transforma sua revolta familiar em feroz apetite por violência e perversão. (REVISTA CONTINENTE, 2010).

"Coisas para depois de meia-noite" agitou a cena teatral de Manaus durante sua temporada no Teatro Oficina do SESC. O espaço intimista permitiu uma abordagem de encenação na qual os atores estavam mais próximos do público, criando uma atmosfera envolvente. A montagem oscilava entre a penumbra e as luzes noturnas, intensificando a experiência sensorial e emocional dos espectadores.

Além da linguagem crua e direta, é praticamente impossível manter-se indiferente à sucessão de cenas de agressão física, heresia, castração e até sexo explícito (projetadas em vídeo num ângulo de 360 graus, plateia adentro). Denni Sales, consciente de que esse hiper-realismo a pouca distância nos faz pensar, como reféns em um espaço diminuto, que o inferno é mesmo aqui. (REVISTA CONTINENTE, 2010).

³³ Termo latino que significa "personagens de um drama" e refere-se à lista dos personagens em uma peça de teatro.

David Mamet (2014, p.39) ao abordar as tendências totalitárias no teatro, defende a função primordial deste como investigar a condição humana. Considerando a condição humana como trágica - somos condenados, nessa concepção, pela nossa própria natureza - mas também ressalta a existência da graça. Primordialmente, 'Coisas' é uma dramaturgia que foge à condição do subjugado ao abordar questões do universo LGBT. A perspectiva da narrativa do texto é uma negação da vitimização, ao invés de enfatizar o ponto de vista da dor na tentativa de criar um vínculo emocional com o espectador através da comoção, 'Coisas' adota uma abordagem diferente.

De outro modo, os personagens nessa dramaturgia assumem o protagonismo dentro de um sistema criado para tornar o indivíduo como eles, historicamente marginalizado, em vítima. Assumir as rédeas e as consequências em meio aos trágicos acontecimentos da vida, pelo contrário de tornar-se refém deles, é um movimento que vai em oposição à norma de abordagem que temos na dramaturgia de vivências LGBTs, cujo destino, até então, tendenciava ao trágico e a sina que frequentemente põe fim a essas vidas. Aqui, os personagens enfrentam as estruturas que trituram suas existências de forma reativa e desafiadora.

MARCELO – Faz tempo, acreditei que minha moral não era tão escrota. Deixei que os meus desvios fundamentassem minha pessoa, já enganei tantas ideias com meu rosto inocente, com a ideia de uma virgem deflorada alegremente, já escapei de mim perto de tanta gente, entrando num devaneio erótico como profundo conhecedor, dilacerando os caminhos de uma busca que nunca terminou.

LIZ BOA – Você fez bem, seu rosto melhorou agora. Parece até que nasceu de novo.

MARCELO- Seu sangue não parou. Posso te levar num hospital.

LIZ BOA- Depois da música! (SALES, 2010).

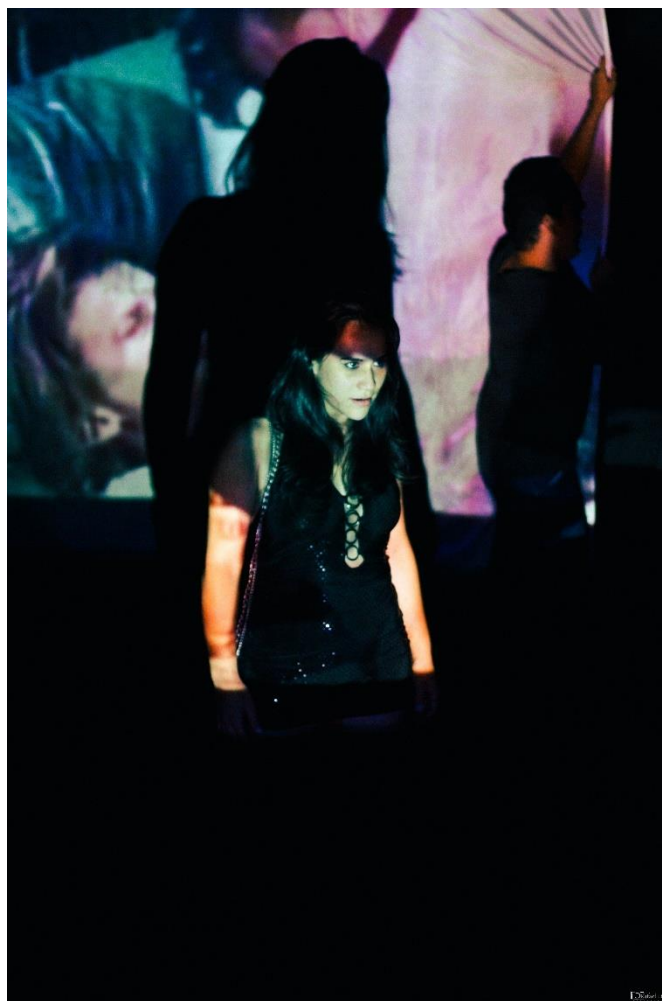
De certa maneira, assim como o corpo do ator se torna um arquivo de respostas culturais improvisadas ou até mesmo construções convencionais de gênero, raça e sexualidade, aqui, enquanto dramaturgo e artista LGBTQIAPN+, a busca foi em localizar o lugar da escuridão dessas vivências

e trazê-las na textualidade como uma forma metafórica de insurgência e de sobrevivência discursiva. Em *A Arte Queer do fracasso*, o autor Jack Halberstam (2020. pág.79) fala da escuridão como um conceito estético na vivência LGBT, para o autor a ideia de uma escuridão queer é uma estratégia de leitura, assim como um modo de estar no mundo, explicando várias representações da vida *queer*. Principalmente, no simbólico mundo oculto de vivências que durante décadas viveram essa faceta de um mundo noturno, nos escombros, onde somente ali as suas existências eram possíveis e de forma secreta. 'Coisas' evoca esse mundo da escuridão, dos escombros, das sombras como forma de evidenciá-lo enquanto identidade e insurgência.

Figura 15 – Cartaz Teatro Oficina SESC/AM



Fonte: Denni Sales.



Fonte: Rafael Lins

Figura 17 – Coisas para depois de meia-noite III



Fonte: Sandro Marandueira

3.6 Persona: face um



(...) O que eu vivi nunca foi exatamente a experiência mais delicada de se viver nesse mundo. Não, calma. Talvez eu não saiba explicar. Um instante. (pausa) Vou tentar de novo. (ATELIÊ 23, 2014).

Figura 18 – “Persona: face um” I

Fonte: Fabiele Vieira

Na perspectiva da discussão de pautas identitárias na dramaturgia contemporânea, pensar essas insurgências implica uma movimentação considerável e engajada para dar voz e visibilidade a questões de identidade, justiça social, e representação de grupos historicamente marginalizados ou oprimidos. Essas narrativas começaram a surgir desafiando normas culturais e sociais dominantes, com o objetivo de ampliar o entendimento e promover mudanças em relação a questões como raça, gênero, sexualidade, classe social, entre outras formas de identidade e experiência pessoal.

Dessa maneira, no ano de 2015, o Ateliê 23, uma companhia sediada em Manaus, fez a estreia de seu espetáculo 'Persona: face um'. O grupo, existente desde 2013, trouxe a temática LGBTQIAPN+ em algumas de suas primeiras peças, mas é o espetáculo 'Persona' que vai exigir uma densidade maior e também deslocar este coletivo para um outro campo de pesquisa. O trabalho surgiu a partir de uma experiência na Argentina com a diretora Jazmín García Sathicq, que na época dirigia *"Transportate"* (2013-2014), um biodrama com pessoas trans em cena.

Taciano Soares, diretor e ator do Ateliê 23, relata como essa experiência lhe inspirou a pensar sobre a presença de pessoas trans em cena e a pesquisar a temática para um espetáculo. Na época em questão, ainda não havia um debate público mais aprofundado sobre o assunto, uma vez que muitas formulações estavam em processo de discussão e só mais tarde evoluíram para discursos mais elaborados (SOARES, 2024). Taciano explica como também não havia em Manaus uma referência sobre a temática, o que possibilitou o diálogo com Jazmín, na Argentina, pois a diretora já trabalhava a temática em cena. O ponto de partida para a criação dramatúrgica de 'Persona' foi ouvir pessoas trans na cidade de Manaus. (...) "a gente ouviu seis pessoas, três mulheres e três homens trans daqui da cidade sobre suas histórias de vida." Taciano comenta que as perguntas iniciais eram abertas e buscavam um entendimento de como era ser trans no contexto da cidade de Manaus.

(...) todas as pessoas começaram a falar coisas muito violentas, todas, coincidentemente em dias diferentes, que foram estupradas, tem uma pessoa, um rapaz trans, que ele em casa performava ser uma mulher lésbica para não apanhar do padrasto. Então fingia ser uma mulher lésbica, mas sabia que era um homem trans para a sociedade e chegou a ser estupro. Estupro corretivo é uma história que a gente já ouviu de pessoas trans várias vezes. (SOARES, 2024.)

Além dessas histórias, o diretor acessou muitas outras com o mesmo teor, todas envolvendo tortura, estupro, a invasão religiosa na vida íntima, problemas familiares e violências físicas e simbólicas contra a opção sexual e de gênero.

Durante o processo de montagem, foi feito o convite para que as próprias pessoas que haviam dado seus relatos fossem para a cena, porém nenhuma delas se sentiu à vontade, e nesse caso, incentivaram os atores do próprio grupo a fazer o espetáculo a partir das suas narrativas, que também é o material pelo qual a dramaturgia do espetáculo vai se basear.

Perceber a coincidência de histórias violentas entre as pessoas trans entrevistadas motivou o grupo a criar uma obra baseada nas sensações relatadas nessas experiências. Todos os temas abordados pelos relatos na época da montagem ainda estavam muito presentes nas discussões em ascensão e ganhando visibilidade: a tentativa de suicídio de pessoas trans, a tortura e a disforia. Esses foram os temas que receberam maior destaque a partir dos relatos e estão refletidos no texto de 'Persona'. Taciano Soares (2024) enfatiza que o grupo optou por nunca assumir o papel de substituir, estar ou imitar, uma vez que os atores em cena, embora homens gays cis, tinham consciência de que estavam falando sobre pessoas trans.

A questão da representatividade, visibilidade e reconhecimento na produção artística na TV, no teatro e no cinema de pessoas trans, é uma discussão atual vinda de um movimento mais massivo que começou a ser formulado nos anos 2000. A luta é pela normalização dos corpos e identidades, considerando o Brasil, como um país que mais mata travestis e transexuais no mundo. A segunda causa de morte é o suicídio, questão identificada pelos atores de 'Persona' durante as etapas de criação

dramatúrgica e encenação a partir dos relatos. Segundo o levantamento feito pela Associação nacional de Travestis (ANTRA) a vida média de uma pessoa trans é de apenas 35 anos. Mais de 90% dessa população está na prostituição, pois geralmente há exclusão no mercado de trabalho, ainda em 2022, 131 pessoas trans foram assassinadas no Brasil. Outras 20 tiraram a própria vida diante da discriminação e do preconceito presente na sociedade brasileira. Os dados constam no "Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras", que foi entregue ao Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC) no ano de 2023 (2023, Jan).

O manifesto "Representatividade Trans Já - Diga NÃO ao TRANS FAKE", redigido por Renata Carvalho, atriz, dramaturga e diretora teatral cujo currículo inclui peças como "Corpo Sua Autobiografia" (2021), "Manifesto Transpofágico" (2012), "ZONA!" (2013), "Domínio Público" (2016), e "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu" (2016), aborda como, ao longo de muitas décadas, pessoas trans foram censuradas pelo estado. O manifesto menciona operações como "Tarântula" e "Comando de caça aos gays", nas quais travestis eram presas, torturadas, espancadas e assassinadas, simplesmente por não poderem circular livremente pelas ruas. Em muitos casos, quando detidas, eram forçadas a se mutilar para serem libertadas. Falar a palavra "travesti" era proibido em qualquer meio de comunicação. Renata argumenta que atualmente artistas trans estão lutando pelo direito de entrar, de existir, de pertencer e de permanecer (CHANGE.ORG, 2017).

Nós artistas trans entendemos a liberdade artística de maneira ampla, geral e irrestrita, sem gênero, sem barreiras, sem amarras e sem fronteiras. Mas também entendemos a arte como instrumento libertador, questionador e símbolo de luta e resistência. E para que serve o artista, senão para refletir, questionar e falar do seu tempo. (CHANGE.ORG, 2017).

O ponto chave de seu manifesto é questionar como pode haver a ideia de inclusão se não são criadas oportunidades dentro do mercado da arte para artista trans. A reivindicação é que para papéis cujo personagem seja trans

tornem-se preferencialmente oferecidos a artistas trans. Dentro dessa perspectiva, a escalação de atores cisgêneros para dar vida a personagens trans indica uma questão a ser debatida.

No processo de 'Persona' o diretor Taciano Soares ressalta que embora os corpos de pessoas trans retratados e abordados na dramaturgia do espetáculo não estejam em cena, não houve uma substituição do lugar de fala, pois o espetáculo não se propunha a ser naturalista, realista ou mesmo buscou reproduzir corpos reais de pessoas trans. Ao contrário, a linguagem se pós sobre uma poesia dramática e um lugar livre de criação simbolista. "Esse espetáculo não é para pessoas trans, é para pessoas cis" (SOARES, 2024). 'Persona' obteve uma movimentação de público incentivada principalmente por pessoas trans que acompanharam o processo da escrita do espetáculo. Apesar disso, Taciano acredita que seria impossível montar o espetáculo nos dias atuais, visto que há problematizações para estas questões hoje e tornaram-se lugares difíceis de serem conversados. O diretor ressalta que é preciso considerar o fato de que pessoas trans também não são obrigadas a estarem em cena e se exporem, em cada obra teatral que aborde questões relacionadas às suas vivências.

Assim, a dramaturgia do espetáculo 'Persona' é um grande jogo que convida as pessoas a estarem presentes em uma casa de dores, absorvendo o que cada ator propunha. É nessa junção dos relatos e do trabalho dos atores que a estrutura cênica e textual vai ganhando corpo. O teatro de Antonin Artaud influenciou a encenação através da abordagem do teatro da crueldade, termo que não se refere necessariamente à violência física, mas sim a uma forma de teatro que busca impactar profundamente o público, despertando emoções intensas e reflexões profundas (ARTAUD, 2006, p. 89).

Para Artaud (2006. p.102), o teatro deveria ser uma experiência visceral, que atingisse os sentidos e o subconsciente do espectador. Ele propunha o uso de elementos como luz, som, movimento e linguagem não convencional para criar uma experiência teatral mais imersiva e impactante. Artaud

acreditava que o teatro convencional, com suas convenções e estruturas estabelecidas, havia se tornado superficial e alienante, incapaz de comunicar uma essência, que poderia chamar de mais verdadeira.

O teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento. (ARTAUD, 2006, p. 45-46).

Outro elemento presente na textualidade e na cena do espetáculo é a performatividade, aspecto que Artaud destacava como fundamental junto aos rituais na encenação teatral. Para ele, o objetivo era romper com a distinção tradicional entre atores e espectadores, promovendo uma participação mais ativa e envolvente do público na experiência teatral. "Persona" incorpora esses elementos defendidos por Artaud, utilizando a linguagem do teatro da crueldade que também influenciou o teatro experimental e vanguardista do século XX. Essa abordagem inspira a concepção do espetáculo, colocando o espectador fisicamente próximo dos atores, às vezes sem outra opção.

Textualmente, 'Persona' é construído por blocos, uma textualidade labiríntica que adentra as dores das vivências trans, a esquematização da dor no texto perpassa pelas sensações que elas causam, em cena isso é ampliado principalmente pela fisicalidade com que os atores expressam seus textos e corporalidades, mas ao mesmo tempo a comiseração pela dor nos leva para a discussão de como pode ser tênue a linha entre a fetichização e a representação da psique de vivências LGBTQIAPN+. No texto do espetáculo, o ponto de visto é dado a partir do falante

Nasci aos 31 anos. (outros gritam: 19, 18, 23, eu não nasci).
 Levei um soco do meu pai. (outros gritam: não conheço meu pai, não tenho pai, minha mãe sumiu, eu não nasci).
 Não vou trocar o certo pelo duvidoso (outros gritam: eu troco! Nunca troquei! Troco todo dia! O que é troco? Eu não nasci).
 Ontem me expulsaram de casa (outros gritam: eu também! Todo dia! Nunca fui! Eu queria! Eu não nasci).
 Eu te desafio a me amar! (longo silêncio, no fim uma voz: eu te amo! – gargalhadas de quem ouviu)
 - Cala a boca! Você só fala o que eu quero escutar!
 - Não, não é verdade.

- Claro que sim!
 - Estou te dizendo que não.
 - Então vem cá e me beija.
- (longo silêncio) (ATELIÉ 23. 2014).

Em *Discurso da Narrativa*, o autor Gérard Genette aponta como a função da narrativa não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição etc, mas, simplesmente contar uma história. Gérard acredita que a palavra narrativa possui ambiguidade na qual nem sempre estamos atentos, para ela, algumas das dificuldades das narratologias derivam do problema de entender irresoluções trazidas pela palavra narrativa. O autor fala dos três sentidos da narrativa, o primeiro é aquele que geralmente apresenta a narrativa clássica, o segundo é a focalização interna, onde a narrativa segue fixa e nunca abandona o ponto de vista do narrador, o terceiro sentido é o que é aparentemente mais antigo, a narrativa designa um acontecimento, já não se trata daquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa.

Deste modo, podemos avaliar a textualidade de 'Persona' como parte de uma narrativa de focalização interna, onde os mesmos sentimentos são narrados por vozes e perspectivas diferentes, nos textos de narrativas com focalização interna é comum que um acontecimento seja narrado por pontos de vistas distintos. Entretanto, para o autor, textos com sentido restrito operam em sua narração uma voz única cujo efeito é estabelecer fundamentalmente o nível da narração, o que pode dificultar leituras sob outros planos de análise.

O texto, encenado em uma casa adaptada para funcionar como teatro no centro da cidade de Manaus, permaneceu em cartaz por um ano e meio. As cenas fragmentadas foram concebidas com um estranhamento intencional, apresentando uma visualidade que transmitia as distorções, violências e traumas da psique de pessoas trans. Os recursos utilizados tanto na dramaturgia quanto na encenação tinham o claro objetivo de despertar a atenção do espectador para questões que permeiam as vivências trans, são histórias de dor ficcionadas e exploradas na cena por uma perspectiva

poética simbólica que faz um mergulho nas nuances psicológicas de vivências marcadas por episódios de violências exacerbadas, psicológicas, emocionais e físicas. Sobre a encenação, Jorge Bandeira, um dos poucos autores em Manaus, preocupados com a crítica teatral e também sua publicação, vai ressaltar

Os três ambientes formam uma tríade do sofrer, onde a direção desloca os personagens numa espécie de labirinto cênico, com cruzamentos e choques dos seres suplireplicantes. Sufocações que lembram a descida ao Maelstrom de Edgar Allan Poe, aquele redemoinho que tudo traga, tudo absorve. (BANDEIRA, 2016, p.139).

A narrativa de violência e dor continuará a acompanhar o grupo em seus futuros trabalhos. Para o diretor Taciano Soares, trazer a dor como dispositivo é essencial para a estética buscada em sua direção. Sobre a possibilidade dessa exploração da dor tornar-se uma estética fetichista, ele comenta:

(...) eu acho que tudo o que a gente faz em cena é uma fetichização de alguma forma, mas não é uma fetichização no sentido de diminuir a potência daquilo porque a gente está reproduzindo. (SOARES, 2024).

Na obra *A análise da narrativa*, de Yves Reuter, o autor analisa como todo discurso de um texto remete ao mundo real, portanto todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, para o escritor, é constituído por meio de deformações, acréscimos e alterações em relação àqueles que já conhecemos (REUTER, 2002, p. 154).

‘Persona’ traz em sua narrativa um realismo lírico-simbólico, esse procedimento é utilizado na escrita para atenuar as formas de representação das pessoas trans, o mundo linguístico do texto manobra para essa significação do realismo como uma frequência de representação. Nesse sentido, Artaud (2006, p.24) reflete sobre como a peça de teatro precisa perturbar o repouso dos sentidos, liberar o consciente comprimido. Assim, ‘Persona’ possibilita esses incômodos em sua textualidade que é ampliada na cena, uma espécie de investigação das dores psicológicas e físicas e suas reverberações. A dramaturgia nos apresenta esse recorte feito através de relatos reais, transformados em narrativas, na perspectiva da ficção podem se tornar em algum momento excessivos por explorar exaustivamente uma única perspectiva, a dor. Assistir à encenação desta dramaturgia remete justo

ao que é mais presente no texto, o fato dessas vivências estarem aprisionadas numa condição que é reflexo da nossa estrutura social e impacta e massacra psicologicamente essas vivências.

Figura 19 – “Persona: face um” II



Fonte: Fabiele Vieira

Figura 20 – “Persona: face um” III



Fonte: Fabiele Vieira

Figura 21 – “Persona: face um” IV



Fonte: Fabiele Vieira

3.7 Quarto azul



(...) O fim é uma ótima oportunidade para um recomeço maravilhoso. Costumo dizer que começos felizes podem chegar disfarçados de finais tristes. Eu mudei. Mudar requer aceitação da sua condição, da minha composição, desfazer-se de todas essas amarras, desapegar-se ao escapismo e também saber quando essas mudanças acontecem. (THIAGO; JATOBA, 2018)

Figura 22: Quarto Azul
Fonte: César Nogueira

Dessa mais nova geração de artistas que surgem a partir do anos de 2010 no cenário teatral da cidade de Manaus, o Grupo Jurubebas³⁴ chega nesse contexto onde já existe o desdobramento da implantação do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA começando a estimular o aparecimento de coletivos, grupos e artistas vindos de uma outra realidade de formação, imersos também no que desponta a presença da tecnologia e o avanço da internet como recurso na produção dentro das artes cênicas. Incorporando essas novas realidades e tecnologias em seus processos de produção. Enquanto a geração de duas décadas atrás enfrentava barreiras no acesso à informação para a comunicação e o intercâmbio, a geração atual já nasce em um contexto onde a tecnologia e a internet eliminaram essas barreiras comunicacionais. Dessa forma, o deslocamento para além da cidade começa a ser uma possibilidade a ser explorada. O Grupo Jurubebas é um coletivo que emerge imerso nessa realidade, como veremos a seguir.

Nos últimos anos, a interação com outros estados, artistas e diversas conexões que gerações passadas realizavam com certas limitações foi significativamente aprimorada pela tecnologia. Esta, por sua vez, se tornou uma das ferramentas fundamentais para a nova geração, que está construindo pontes anteriormente inimagináveis.

O Grupo Jurubebas surgiu em 2015, fundado por Felipe Maia Jatobá, que trazia consigo experiências acumuladas com outros artistas e coletivos da cidade. Ele criou o grupo com o intuito de explorar a pesquisa dramatúrgica, com um foco particular nos conceitos de autoficção, como discutido em um capítulo anterior. Este termo, criado pelo escritor Serge Doubrovsky (1928-2017), refere-se a um romance em que o autor se apresenta como personagem. De fato, ele é o protagonista. Essa abordagem levou Doubrovsky a desenvolver uma teoria que fomentou debates, não apenas na França, mas também em outros países, sobre o conceito que ele denominou

³⁴ <https://www.grupojurubebas.com/>

de autoficção³⁵. Apesar de o termo aparecer recentemente no Brasil e ser incorporado também no teatro, como vimos, “o termo é antigo e apareceu na França nos anos 70” (FILOSÓFICO, 2019).

Enquanto grupo, o Jurubebas realizou intercâmbios com artistas de outros estados e residências artísticas como prática de criação. Dentre as quais, surge a dramaturgia ‘Quarto azul’, um processo de escrita iniciado em 2015 e finalizado em 2017, quando chega à cena.

‘Quarto Azul’ é uma dramaturgia com temática LGBTQIAPN+ que conta a história de um casal formado por dois jovens rapazes gays na fase inicial da descoberta amorosa, vivendo as nuances do primeiro encontro, o primeiro beijo, a primeira relação, elementos apresentados através de uma perspectiva cômica e romântica. De início, os autores Kirk Thiago e Felipe Maya Jatobá, que também estão em cena, trazem esses elementos recorrentes da autoficção ao fundir suas vivências pessoais e identidades como elementos dos personagens e da dramaturgia.

(...) Os autores deste texto não querem contar uma história de início, meio e fim. Até porque se tudo tem um fim, pra quê escrever sobre isso se o mais interessante é como tudo começa? Zygmunt Bauman aplica o conceito da vida líquida à sociedade, onde, segundo sua teoria, nada é feito pra durar...Nada!. (THIAGO; JATOBÁ, 2018).

A presença dos autores em cena introduz uma camada adicional de metatextualidade³⁶, convidando o público a refletir sobre a relação entre a vida real dos autores e a história que está sendo apresentada. Isso cria uma dinâmica interessante, onde a vida e a arte se entrelaçam, proporcionando uma experiência teatral única e imersiva.

³⁵ Na autoficção a distinção entre fato e invenção é propositalmente confusa, permitindo uma exploração criativa e subjetiva das vivências do autor. Assim, a autoficção rompe a separação convencional entre autor, narrador e personagem, unindo-os em uma única narrativa que tanto reflete quanto modifica a realidade.

³⁶ Conceito literário que se refere à capacidade de um texto de comentar, refletir ou criticar a si mesmo ou outros textos. Envolve a autoconsciência do texto sobre sua própria construção e pode incluir referências diretas ou indiretas a elementos literários, estruturas narrativas ou a própria condição de ser uma obra escrita.

O texto traz a discussão sobre a modernidade nas relações líquidas. Segundo Felipe (JATOBÁ, 2024) as modificações na dramaturgia foram sendo feitas através do contato com o público e durante ensaios com atores, são reverberações que inclusive culminaram em uma outra dramaturgia chamada 'O céu beijou a boca de saturno', devido também ao fato de 'Quarto azul' ser uma dramaturgia constantemente revisitada e reescrita a cada temporada realizada. O grupo, apesar do pouco tempo em atividade, trabalha em seus textos as temáticas LGBTQIAPN+ sob uma perspectiva de sua geração de atores e costuma fazer montagens para este público, seus integrantes são em sua maioria pessoas LGBTQIAPN+

Eu acompanhei de 2010 a 2017, por exemplo, algumas peças, e eu não conseguia muito me encontrar enquanto espectador, ficava pensando muito nisso, como o que eu posso fazer com que outras pessoas não sintam o que eu sinto? E isso foi uma provocação que tive não como espectador, mas como artista (JATOBÁ, 2024).

Este incomodo ciado pelo diretor é um dos pontos nevrálgicos da relação de artistas que se entendem LGBTs e estão na lógica estrutural do fazer artes cênicas na cidade de Manaus, a ausência de imagens, narrativas e representações foi durante um longo tempo uma realidade que trazia questões relacionadas ao apagamento da nossa própria identidade dentro de uma linguagem que teoricamente nos concede liberdade. Mas, essa liberdade contemplava outros grupos e de certa maneira normatividades, não é novidade que a narrativa LGBTQIAPN+ da dramaturgia brasileira, por exemplo, ocupou um lugar de invisibilidade por muito tempo. A mudança dos paradigmas e das narratologias que surgem a partir de vozes que saem das sombras, ainda é uma nova informação na dramaturgia contemporânea.

A encenação de 'Quarto Azul' revela também uma demanda de público por peças que abordam as temáticas LGBTQIAPN+, especialmente no público mais jovem. O espetáculo se mantém em cartaz desde que estreou em 2017, passando por reformulações, troca de atores e atualizações dramáticas. Um feito incomum na realidade do teatro manauara que reflete não somente a mudança de pensamento de uma geração nova de artistas, mas principalmente do público, receptivo a obras que discutam

temas relacionados a sexualidade. Diferente das dramaturgias citadas anteriormente, 'Quarto Azul' tem um peso mais leve quanto a sua abordagem, mas não deixa de ser relevante, a vivência afetiva é uma das temáticas caras as pessoas LGBTQIAPN+, principalmente de gerações anteriores que não puderam viver a mesma experiência de emancipação e independência.

LUÍS

Na verdade, toda história de um casal tem no mínimo três versões, a de um lado, a versão do outro lado e a versão que a gente conta para os amigos.

ATORES

A gente se viu numa peça de teatro

LUÍS

Eu no palco

LEANDRO

Eu na plateia!

LUÍS

(para alguém da plateia) Você já amou alguém que, de tanto amor, você mal conseguia respirar?

PLATEIA

(resposta) (THIAGO; JATOBÁ, 2018).

A metatextualidade evidente no texto, com personagens refletindo sobre a natureza das narrativas de um relacionamento, sugere a subjetividade das experiências e percepções individuais. Esta parte específica da dramaturgia estabelece o tema da multiplicidade de perspectivas, algo comum na autoficção.

A interação dos atores e a subsequente troca entre Luís e Leandro sobre suas posições no palco e na plateia, traz a realidade da apresentação teatral para dentro da narrativa. Isso reforça a ideia de que a própria peça é uma reflexão sobre a vida e as experiências dos autores.

Quando Luís se dirige à plateia e pergunta sobre uma experiência emocional intensa, quebra a quarta parede, envolvendo o público diretamente e destacando a universalidade dos sentimentos humanos. A resposta da plateia (variada conforme cada apresentação) contribui para a interatividade e a conexão entre os atores e o público, enfatizando a participação ativa de todos na construção da narrativa.

Esses elementos combinam-se e possibilitam a criação de uma experiência rica e reflexiva, que mistura a realidade com a performance artística.

São as novas gerações de gays que estão podendo viver as primeiras trocas amorosas que um gay de décadas anteriores nem poderia imaginar. As experiências afetivas amorosas e explícitas nessa idade era mais comum, até então, somente dentro de uma lógica heteronormativa, aos gays sobrava os guetos, a solteirice ou a família de fachada.

‘Quarto azul’ propõe um olhar sobre essas descobertas e seus desdobramentos, a dramaturgia é uma aproximação íntima no ciclo de um jovem casal no primeiro estágio da relação amorosa, algo que pode parecer absolutamente simples, do ponto de vista dramatúrgico, mas aqui temos os pesos históricos sociais e todas as proibições e perseguições de décadas anteriores, que fazem desses elementos aparentemente singelos algo como um símbolo que reflete em cena uma perspectiva diferente que acena para um tempo novo das presenças LGBTQIAPN+ na sociedade e nas narrativas dessas vivências em cena.

É fato que muitas pessoas LGBTQIAPN+ não tiveram a oportunidade de vivenciar histórias assim. Nesse sentido, a dramaturgia de “Quarto Azul” apresenta um ponto de desvio em sua abordagem em relação às abordagens comuns sobre essas vivências. Normalmente nossas histórias são sobre violência, suicídio, drogas e assassinatos, tais narrativas atribuídas às temáticas LGBTQIAPN+ são parte de um movimento de décadas passadas que visava criar uma conotação negativa para nossas vivências, abordagens configuradas principalmente em origem judaico-cristã e que nas últimas décadas foram as bases de discursos reproduzidos principalmente no cinema, refletindo também nas narrativas suplantadas nas obras de autores de décadas passadas, inclusive alguns deles, gays que não puderam falar abertamente sobre a própria sexualidade. Os códigos morais impactaram a produção na literatura, no teatro e no cinema e criaram uma espécie de

abordagem vigente e moralizadora com relação as abordagens de vivências LGBTQIAPN+.

Para exemplificar, podemos olhar para a perspectiva cinematográfica, onde isso ocorreu mais explicitamente na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, através do *Production Code*³⁷ (Código de Produção), estabelecido em 1930 e em vigor até 1968. O Código Hays, também conhecido como *Production Code*, recebeu esse nome em referência a Will H. Hays, um advogado e político presbiteriano que foi presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América de 1922 a 1945.

O código era um conjunto de diretrizes que regulava a produção de filmes, impondo restrições e padrões morais sobre os conteúdos exibidos na tela, teve um papel fundamental na configuração da indústria cinematográfica americana da época, promovendo um clima conservador em Hollywood. Ele impôs uma série de restrições às narrativas e conteúdos cinematográficos, como a exigência de finais felizes, a proibição de representações positivas de adultério, a exclusão de cenas de sexo explícito, nudez e linguagem obscena, além de desencorajar a glorificação de criminosos e a ridicularização da religião. Essas restrições não apenas moldaram o conteúdo dos filmes, mas também influenciaram as histórias que eram contadas (REBOLLO, 2017, p. 98).

A predominância de histórias de amor heterossexual como pano de fundo narrativo em muitas produções era uma consequência direta das diretrizes impostas pelo *Production Code*. A implementação dele representava um controle rigoroso sobre a produção cinematográfica e, consequentemente, sobre a mensagem transmitida ao público. A imprensa católica, por exemplo, apoiou fortemente essas medidas, vendo o código como uma forma de

³⁷ O *Production Code* teve um impacto significativo no cinema americano, moldando a narrativa e a estética dos filmes produzidos durante a era de sua vigência.

promover uma "reorientação moral" na indústria do cinema. Importante ressaltar, que o *Production Code* não foi uma resposta direta a um clamor popular contra a imoralidade dos filmes, mas sim uma tentativa de controlar os mecanismos de disseminação da ideologia considerada apropriada pelos produtores de cinema e pela sociedade em geral. Em resumo, ele moldou e limitou a produção cinematográfica nos Estados Unidos durante o período em que esteve em vigor, influenciando não apenas os filmes em si, mas também as narrativas e valores transmitidos ao público através do cinema.

No livro *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média* de Jeffrey Richards, o autor traz essa discussão sobre o papel da homossexualidade dentro do contexto cristão, referenciando o trabalho de Jonh Boswell intitulado "Christianity, Social Tolerance and Homosexuality"³⁸ (1980). Boswell é reconhecido por seu estudo acadêmico sobre a relação entre cristianismo e homossexualidade, argumentando que a fé cristã não é essencialmente adversa à homossexualidade. Ele sugere que, durante a Idade Média, houve uma tolerância inicial que, posteriormente, deu lugar a uma intolerância, motivada por razões não relacionadas aos ensinamentos fundamentais do cristianismo (Richards, 1990, p.116).

O livro de Boswell, é considerado também uma obra seminal que redefiniu o entendimento acadêmico sobre a relação entre cristianismo e homossexualidade. Boswell, por ser um renomado historiador especializado em estudos medievais, examinou meticulosamente evidências históricas para argumentar que o cristianismo não foi sempre hostil à homossexualidade como geralmente se acredita. Ele demonstrou que, na Idade Média e em períodos anteriores, havia contextos em que a diversidade sexual era mais tolerada dentro de certas tradições cristãs, por fim, desafiando interpretações simplistas e estereotipadas.

³⁸ Boswell examina textos cristãos antigos, como as escrituras da igreja primitiva, e argumenta que a compreensão tradicional da condenação cristã à homossexualidade foi influenciada por interpretações posteriores e contextos históricos específicos. Ele sugere que a postura oficial da Igreja contra a homossexualidade se solidificou mais tarde, não como resultado direto dos ensinamentos originais de Jesus Cristo, mas de mudanças culturais e sociais ao longo dos séculos.

A obra de Boswell não apenas provocou uma revisão crítica das percepções dominantes sobre a história cristã e a sexualidade, mas também teve um impacto profundo no movimento LGBTQ+. Ao oferecer uma análise complexa e contextualizada, ele abriu espaço para uma discussão mais ampla sobre como interpretações históricas moldam as normas contemporâneas.

Vale lembrar, que os ensinamentos cristãos, tanto do Antigo Testamento quanto do Novo Testamento, como expostos por Santo Agostinho, explicitamente condenam a homossexualidade. Jeffrey Richards observa que embora Jesus não tenha abordado diretamente o tema da homossexualidade, São Paulo condena claramente atos homossexuais em várias passagens de suas epístolas. Há um debate acerca da interpretação específica das palavras gregas usadas por São Paulo; Boswell sugere que elas se referem à prostituição, enquanto outros, como David Wright, contestam essa interpretação, defendendo que se referem diretamente aos atos homossexuais (Richards, 1993, p.117).

A narrativa atribuída à homossexualidade, com uma ênfase na visão tradicional da igreja, que a considera um pecado contra a natureza é o que serviu de base para os discursos de abordagens que vão perdurar durante muito tempo na narrativa de autores do teatro e roteiristas de cinema. O percurso atual é inverso, e visa desfazer os paradigmas consolidados na identidade das vivências LGBTQIAPN+ na ficção.

Todo esse movimento de romper e buscar outras narrativas reverbera no aparecimento de dramaturgias como a de 'Quarto Azul' e também nas dramaturgias que se aproximam das temáticas LGBTQIAPN+ em nosso cenário atual do teatro brasileiro, um movimento recente que reacende discussões também antigas sob novas perspectivas, mas sobretudo, é um movimento que acena para nossas mudanças sociais.

'Quarto azul' opta em sair da narrativa trágica, tão comum aos gays na década de setenta, oitenta e noventa, a narratologia desse texto manifesta uma quebra com o pessimismo nas abordagens de temáticas LGBTQIAPN+.

Felipe Jatobá, destaca que a dramaturgia de 'Quarto Azul' é como se fosse um jogo:

Se a gente lesse o texto sem divisão de personagem, é como se fosse uma pessoa só, conversando com ela mesmo. Então, essa também é uma das coisas que faz do 'Quarto Azul' funcionar como dois lugares de atravessamento geral a partir de uma provocação. O que me afeta é o que eu gostaria de ver também. (JATOBÁ, 2024).

O autor também explica que o fato de não ter passado algumas violências familiares por conta da sexualidade, lhe trouxe um certo lugar de privilégio por não ter vivenciado tanto essas violências. De certa maneira, esse fato, lhe chama atenção para outros lugares, como por exemplo, se entender enquanto pessoa não binária e também compreender como o processo de heteronormatividade no qual estava encaixado influenciou para que ele não vivenciasse algumas das violências comuns pelas quais passam pessoas LGBTQIAPN+. Dentro da textualidade de 'Quarto Azul', essa visão reflete em como o texto propõe um olhar sobre o começo de uma relação por uma perspectiva gay. Um deslocamento narrativo em consonância com as novas dimensões simbólicas da vida social na atualidade. Em suma, o texto se alinha com as novas dimensões simbólicas da vida social contemporânea, proporcionando um deslocamento narrativo que desafia e expande as convenções tradicionais sobre identidade e relacionamento.

Figura 23 – Cena ‘Quarto azul’ I



Fonte: Henrique Campelo

Figura 24 – Cena ‘Quarto azul’ II



Fonte: César Nogueira

Figura 25 – Cena ‘Quarto azul’ III



Fonte: César Nogueira

4. MORRER SEM GLÓRIA: O TEXTO COMO FALA POSICIONADA

Para compreendermos melhor como as dramaturgias que surgem no contexto contemporâneo impactam o meio artístico, especialmente em um cenário onde os movimentos sociais e pautas políticas reverberam intensamente, é interessante também entender como esses movimentos reivindicam e ocupam espaços anteriormente inacessíveis. Se analisarmos por uma perspectiva temporal, por exemplo, até três décadas atrás, peças com temáticas LGBTQIAPN+ no cenário manauara, como “É proibido jogar lixo neste local”, “Coisas para depois de meia-noite”, “Persona: face um” e “Quarto azul”, seriam inviáveis dadas as circunstâncias que discutimos em capítulos anteriores. A pouca produção de espetáculos com essa temática também revela um dado preocupante em relação à diversidade temática na produção da região.

Assim, também é necessário avaliarmos a dramaturgia pela sua função política ou talvez pedagógica, em como sua capacidade no teatro pode influenciar, refletir e questionar as estruturas sociais, políticas e culturais de uma sociedade. Desde a antiguidade, o teatro tem sido um meio poderoso para explorar e comentar questões políticas, frequentemente funcionando como uma forma de resistência, crítica e também apoio a determinados regimes e ideologias, isso não o descaracteriza, pelo contrário, inclusive como Bertolt Brecht aponta ao falar sobre um teatro mais pedagógico:

Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é pedagógico e, na medida que é bom teatro, é diversão. (BRECHT, 1967, p.99).

A dramaturgia desempenha um papel crítico social e político ao expor problemas e injustiças, incentivando o debate e a reflexão. Obras de Bertolt Brecht, por exemplo, desafiaram o status quo e encorajaram o público a pensar criticamente sobre a sociedade, mantendo sua relevância até os dias de hoje. Além disso, gêneros como a sátira e a paródia podem ser utilizados para criticar líderes políticos e práticas governamentais, como nas obras de Aristófanes na Grécia Antiga, que satirizavam figuras políticas de sua época.

No contexto manauara, como vimos em capítulos anteriores, o espetáculo "Sábados Detonados" cumpria essa função dentro de sua proposta artística nessa perspectiva do teatro feito na região nos anos 2000.

Em alguns momentos, o teatro também mobilizou e conscientizou, servindo como um catalisador para a ação política e inspirando seu público a se envolverem em movimentos sociais e políticos. O Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, exemplifica como a dramaturgia pode ser usada para empoderar comunidades marginalizadas e estimular mudanças sociais. Além disso, a dramaturgia oferece um espaço para reflexão e debate sobre questões políticas complexas, apresentando múltiplas perspectivas que fomentam uma compreensão mais profunda e nuançada dos dilemas políticos.

O teatro pode explorar temas filosóficos e éticos, questionando a natureza do poder, da justiça e da moralidade, como nas obras de William Shakespeare, que frequentemente abordam temas de ambição, traição e autoridade. Não podemos esquecer seu papel de resistência e subversão, capaz de desafiar autoridades estabelecidas e normas sociais repressivas. São muitos os casos na história do teatro de dramaturgos que usaram suas obras para criar espaços de resistência e subversão, onde ideias contrárias ao regime são exploradas e discutidas. Em contextos coloniais ou pós-coloniais, a dramaturgia pode ser crucial para a preservação e revitalização de culturas oprimidas, afirmando identidades culturais e resistindo à assimilação.

São essas perspectivas que demonstram que a dramaturgia não é apenas uma forma de entretenimento, mas também um meio poderoso de intervenção política e social. Ao longo da história, dramaturgos e movimentos teatrais têm desempenhado papel que reverbera também na modelagem de atitudes políticas e na promoção de mudanças sociais.

Em *O Dramaturgo como pensador* (1991), Eric Bentley³⁹ discute as transformações nas formas artísticas ao longo dos últimos cem anos, contrapondo duas visões sobre essas mudanças. A primeira visão é a de um crítico que argumenta que essas transformações são uma tentativa fútil de lidar com o declínio cultural. No entanto, discorda desse ponto de vista. Ele argumenta que o experimentalismo nas artes é um reflexo das condições históricas e indica uma profunda insatisfação com as formas estabelecidas. Esse experimentalismo representa uma busca por uma nova era e não é apenas um capricho ou uma falha. O autor cita figuras significativas como Rilke, Joyce, Picasso, Schoenberg e Gropius, cujas contribuições atestam a relevância do estilo modernista.

O autor também expressa ceticismo em relação à ideia de que a forma experimental da dramaturgia será a forma do futuro. Ele critica a obseção com a descoberta constante do novo, típica dos modismos, e sugere que a forma apropriada de uma obra deve ser encontrada a cada vez que um trabalho é escrito. “Por outro lado, se desejarmos estabelecer o sentido da dramaturgia moderna, precisamos tentar avaliar algumas das várias indagações sobre uma nova forma” (BENTLEY, 1991, p.44). Ele afirma que a forma não é arbitrária, mas sim influenciada pela mente do artista, que, por sua vez, é moldada pelas circunstâncias de espaço e tempo.

Embora uma época possa gerar várias formas artísticas, o autor reconhece que algumas formas podem se tornar predominantes. Ele menciona a tragédia clássica como característica da França de Louis XIV e as categorias de Clássico e Romântico, alertando sobre o perigo de distorção ao usar essas categorias. Para o autor, os termos Romantismo e Classicismo só têm significado concreto quando relacionados aos fatos e experiências que os sustentam.

Em *O drama e suas interfaces* (LOPES; SANCHES, 2020, p.56) o autor André Carrico, por exemplo, traz um relato sobre o teórico Luís Alberto de

³⁹ Bentley também ficou conhecido por suas críticas incisivas e abrangentes. Ele escreveu extensivamente sobre dramaturgia, analisando tanto peças clássicas quanto contemporâneas. Sua habilidade em contextualizar e criticar o teatro de forma rigorosa lhe rendeu um lugar de destaque entre os críticos teatrais.

Abreu⁴⁰ que ao ponderar sobre as instabilidades da dramaturgia contemporânea durante suas oficinas e em seus ensaios teóricos, abraça a ideia de resgatar narrativas há muito esquecidas e negligenciadas. Propondo uma busca nos "escombros" e nos "tesouros antiquíssimos" da cultura humana, que ainda não foram completamente decifrados.

Para Abreu (LOPES;SANCHES,2020,p.56) “essas narrativas ancestrais, compartilhadas e enraizadas ao longo dos séculos, foram fundamentais para sustentar o teatro como uma poderosa forma de comunicação com o público”. Segundo ele, esse repertório de matrizes remotas contém histórias e símbolos que têm o potencial de revitalizar a arte teatral, oferecendo novas perspectivas e conexões com as audiências contemporâneas. O teórico também acredita que a ascensão do indivíduo moderno, dissociado de valores coletivos, resultou em uma arte teatral focada predominantemente na representação de valores individuais, o que, segundo ele, contribuiu para a decadência do imaginário compartilhado na contemporaneidade e, por consequência, da narrativa.

É o que também Bentley (1991, p.52) vai avaliar sobre como o naturalismo foi uma das forma dominante do século XIX, e reverberou no século XX. Essa observação é importante para a interpretação da dramaturgia moderna, indicando que as formas artísticas refletem tanto a época em que são criadas quanto a individualidade dos artistas.

Assim, no que podemos refletir sobre o contexto de insurgência e urgência da dramaturgia contemporânea que aborda as temáticas LGBTQAIPN+, é a presença da "fala posicionada" nos discursos produzidos nessas obras. Esse conceito refere-se a uma forma de comunicação em que o falante expressa

⁴⁰ Luís Alberto de Abreu é um renomado dramaturgo e roteirista brasileiro com uma carreira multifacetada. Iniciou como dramaturgo nos anos 80, ligado ao grupo Mambembe, destacando-se com peças como "Foi Bom, Meu Bem?" e "Cala a Boca já morreu". Ao longo de seus 28 anos de carreira, escreveu mais de 50 peças teatrais, incluindo obras aclamadas como "Bella Ciao", "Borandá" e "Auto da Paixão e da Alegria". No cinema, destacou-se com roteiros para filmes como "Maria" (1985), "Kenoma" (1998) e "Narradores do Vale de Javé" (2000), além de colaborar em "Era o Hotel Cambridge" (2017). Na televisão, escreveu minisséries como "Hoje é Dia de Maria" (2005) e "A Pedra do Reino" (2006), e participou de projetos como "Capitu" e "Velho Chico" (2016).

claramente seu ponto de vista, opinião ou postura sobre um determinado assunto. A "fala posicionada" apresenta características específicas que definem e elucidam seu propósito e impacto.

No livro "O Brasil fora do armário: diversidade sexual, gêneros e lutas sociais", o autor Leandro Nogueira, juntamente com outros pesquisadores, contribui para uma compreensão mais profunda desse cenário atual, onde as vozes antes marginalizadas ganham visibilidade e importância que anteriormente não possuíam.

Um dos grandes desafios do nosso tempo é a construção de alternativas emancipatórias a partir das quais seja possível experienciar a sexualidade de maneira livre, isto é, sem estar atrelada a padrões hegemônicos que restringem e organizam a formação de nossos desejos e práticas sexuais. Em nossa compreensão, tal desafio passa por entender como a sexualidade é, política e socialmente, construída a partir da articulação entre as relações patriarcais de gênero e de sexualidade, relações de raça/etnia e de classe e como esse processo contribui para organizar a dinâmica da produção e reprodução social. (NOGUEIRA et al., 2020, p. 57).

Logo, podemos entender o conceito de "fala posicionada" que se caracteriza pela clareza de posição e que hoje se faz presente nas dramaturgias de urgência, como um fator estrutural que surge das abordagens onde o falante, dramaturgo, atores expressam de maneira direta e inequívoca o seu ponto de vista sobre o tema em discussão. Não há ambiguidades ou incertezas; a posição do falante é claramente comunicada. Além disso, a fala posicionada é acompanhada de argumentos e justificativas que sustentam a posição adotada. O falante utiliza uma variedade de recursos para fortalecer sua posição, como dados estatísticos, referências a pesquisas acadêmicas, experiências pessoais, exemplos concretos e teorias relevantes. Esses argumentos não apenas apoiam a posição do falante, mas também fornecem uma base lógica e racional para ela.

É fundamental compreendermos o conceito de "fala posicionada", pois ele se manifesta de maneira significativa nas dramaturgias que abordam temas LGBTQIAPN+ e suas insurgências. Essa estrutura não apenas está presente nas textualidades e discursos que presenciamos no palco, mas também

revela-se como uma ferramenta essencial para dar voz a narrativas antes silenciadas ou marginalizadas. Através da "fala posicionada", os dramaturgos não apenas expressam claramente suas perspectivas sobre questões sociais e políticas, mas também provocam reflexões críticas e promovem diálogos que ampliam a conscientização e a compreensão pública desses temas.

Portanto, pensando nas dramaturgias com narrativas e temáticas LGBTQIAPN+ é necessário compreender como a mudança na percepção da "identidade gay" possibilitou aberturas e diálogos até então inimagináveis, transitando de uma conotação patologizada e marginalizada para uma visão positiva, é importante examinar os movimentos que surgiram nas décadas passadas. A ideia dessa identidade envolve a consciência e aceitação da orientação sexual, compreendendo que a orientação faz parte intrínseca da pessoa. Isso envolve muitos aspectos de autoaceitação, orgulho e integração dentro da comunidade LGBTQIAPN+.

A identidade gay não é apenas sobre a orientação sexual em si, mas também envolve a adoção de uma identidade cultural e social que está conectada à experiência compartilhada por muitas pessoas LGBTs. Paco Vidarte em *Ética Bixa* discute a importância da identidade política dentro da comunidade LGBTQIAPN+ como uma necessidade de tomar posição ativa na luta contra opressão e injustiça.

Paco argumenta que a simples aceitação da identidade LGBTQIAPN+ não basta para transformá-la em uma posição política consciente e engajada. O autor acredita que, além de aceitar a própria identidade, é essencial reconhecer as injustiças que a comunidade enfrenta e identificar quem perpetua essas opressões. Segundo Paco (p.19. 2019), essa conscientização das injustiças e dos opressores é o ponto de partida necessário para a ação política. Em outras palavras, é apenas através dessa compreensão crítica e da disposição para agir contra as desigualdades que a identidade pode se tornar uma força política efetiva.

A existência política nasce de uma posição de sujeito que luta. Uma posição de sujeito que nasce de uma decisão voluntária, estratégica, conjuntural a partir de uma situação de opressão e injustiça dada. E

chega de precauções. Injustiça estrutural + gente que sofre essa injustiça + vontade de luta e de subverter tal situação injusta: não precisa de mais nada para o surgimento de um sujeito político capaz de realizar uma pequena, média ou uma grande revolução. (VIDARTE, 2019, p.36).

O autor rejeita a ideia de que é necessário mais do que a conscientização das injustiças para começar a lutar contra elas, instigando pessoas LGBTQIAPN+ a se posicionarem como sujeitos políticos, a se empoderarem e a assumirem uma postura de luta contra o sistema dominativo, embora, enfatize que a transformação em um sujeito político é uma decisão individual que não requer aprovação externa. Para paco é necessário estimular pessoas LGBTQIAPN+ a se tornarem ativos na luta política, destacando que isso envolve uma mudança significativa de mentalidade e ação, que é essencial para a libertação e a igualdade (PACO, 2019. p.36).

Embora o ativismo gay na década de 60 fosse presente e combativo em diversas áreas, como na universidade, na militância, micropolítica, esfera e nas políticas interdisciplinares, o ponto inicial da "libertação gay" é no contexto do dia 28 de junho de 1969, em Nova Iorque, no famoso bar frequentado por pessoas LGBT+ conhecido como *Stonewall Inn*. É necessário falar desse episódio porque os conflitos em *Stonewall* são considerados um divisor de águas, pois representam o momento em que eclodiu discussões que reverberaram para que a homossexualidade deixasse de ser exclusivamente enquadrada dentro do discurso médico-psiquiátrico do final do século 19, rompendo com esse estigma.

Se considerarmos uma perspectiva cronológica, foi apenas há algumas décadas que a homossexualidade deixou de ser vista como um transtorno psiquiátrico. Em 1973, a *American Psychiatric Association* (APA) a removeu do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-II). Essa decisão representou um marco crucial na luta pelos direitos LGBTQIAPN+ e refletiu uma transformação significativa na compreensão médica e científica da orientação sexual.

Anteriormente, a homossexualidade era vista como uma patologia ou desvio mental, mas, com o tempo, pesquisas e pressões de ativistas

mostraram que essa visão estava errada. A decisão da APA foi baseada em estudos que demonstraram que a homossexualidade não estava associada a problemas psicológicos ou comportamentais, e que a estigmatização da homossexualidade contribuía para o sofrimento e discriminação de pessoas LGBTQIAPN+. Essa mudança foi seguida por outras organizações de saúde em todo o mundo. Em 1992, a Organização Mundial da Saúde (OMS) também retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças (CID-10), confirmando que a orientação sexual não é uma doença.

Entretanto, não podemos atribuir exclusivamente à revolta de *Stonewall Inn* esse passo significativo. É essencial considerar que o ano de 1969 foi marcado por uma série de transformações sociais, incluindo a contracultura, o movimento pelos direitos civis dos afro-americanos, o movimento psicodélico, o movimento hippie, o antimilitarismo, a emergência da nova esquerda e, além disso, os diversos feminismos que estavam em ascensão. Esses movimentos criaram um contexto propício para a articulação das pessoas e a formulação de um discurso mais politizado (LEOPOLDO, 2020, p. 33).

Não obstante, poderíamos citar um duplo acontecimento com relação a esses movimentos de libertação, especialmente, ao que concerne à comunidade gay — que tem relação com a crítica *queer*. O primeiro evento é que, diante do relativo sucesso da comunidade gay no final dos anos 70, começa a surgir quase que um *gay way of life* no sentido de uma prática de vida cada vez mais padronizada que determina, além de tudo, o surgimento de bairros gays. (LEOPOLDO, 2020, p.34).

O segundo acontecimento que o autor vai citar refere-se ao momento em que o capitalismo começa a absorver esses fluxos e a codificar esses espaços, resultando na criação de uma série de produtos e mercadorias destinados ao consumo por gays e lésbicas. Esse fenômeno, conhecido como "*pink money*,"⁴¹ alimenta um estilo de vida específico, o "*gay way of*

⁴¹ O conceito de "*pink money*" também se relaciona com a comercialização e o marketing direcionado a gays, lésbicas e outras minorias sexuais, incluindo produtos, eventos e campanhas publicitárias que celebram e visam a diversidade sexual. Este fenômeno tem impulsionado a criação de um nicho de mercado específico, que vai desde moda e entretenimento até viagens e produtos de consumo diário.

life"⁴². A produção e comercialização desse estilo de vida têm impacto em alguns coletivos e movimentos de militância, influenciando suas dinâmicas e prioridades.

Para compreender, é importante saber que o *Stonewall Inn* era frequentemente alvo de batidas policiais. Essas incursões não apenas refletiam um preconceito discriminatório, mas também eram respaldadas por um sistema jurídico que criminalizava a homossexualidade. Com o aumento da frequência e da violência dessas incursões, alguns frequentadores começaram a resistir. No dia seguinte, mais pessoas se reuniram no bar, e no terceiro dia, cerca de 100 mil indivíduos tomaram as ruas de Nova Iorque. Este momento marcou a reverberação do movimento gay norte-americano nas políticas LGBTQIAPN+. Portanto, esse episódio inicial pode ser compreendido como uma revolta contra o poder policial e estatal.

A rebelião ocorrida no *Stonewall Inn*, embora desempenhe um papel essencial no movimento LGBTQIAPN+, não oferece uma compreensão completa da "identidade gay" se considerada isoladamente. É importante examiná-la dentro do contexto social mais amplo em que se desenvolveu. Esse contexto é marcado pela predominância da branquitude entre os frequentadores do local, uma branquitude associada a características como cabelos loiros e virilidade, pouca diversidade entre os frequentadores e um padrão específico de perfis que faziam parte do público nos acena que a própria reivindicação surgida ali, embora seja válida e tenha muitas contribuições posteriores, fazia parte da demanda específica de um seleto grupo, no qual havia poucas inserções de gays de outras classes sociais e cor.

Sobre essa questão, Rafael Leopoldo (2010, p.34) destaca a importância de lembrar que, no segundo volume de "O Anti-Édipo", de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é afirmado que o homem branco ocidental não existe de forma individualizada, mas sim como um fenômeno majoritário, um modelo da

⁴² Estilo de vida e cultura associados à comunidade gay, abrangendo comportamentos, práticas sociais, valores, modos de consumo, e formas de expressão. de pessoas gays, muitas vezes centrada em áreas urbanas e em comunidades onde há uma maior aceitação e visibilidade da diversidade sexual.

maioria. Essa observação sugere que cada pessoa é, de certa forma e em certo grau, uma minoria. No entanto, essa perspectiva não implica que todas as experiências sejam idênticas, mas sim que o ser humano - seja ele branco, mulher, negro, indígena, etc. - incorpora um modelo majoritário. O autor destaca o conceito de “devir” na filosofia de Deleuze e Guattari, para ressaltar a constante transformação e adaptação das identidades individuais e coletivas ao longo do tempo.

Essa é uma ideia fundamental na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Referindo-se ao processo de transformação constante e contínua, uma mudança que ocorre através de uma série de estados intermediários, em oposição a uma mudança que segue uma linha direta de causa e efeito. O devir implica uma relação com o outro e com o mundo que é fluida e em constante evolução. Por isso, na filosofia deleuziana, o devir está relacionado com a ideia de multiplicidade e com a rejeição de uma identidade fixa e estável. Em vez de concebermos entidades como indivíduos ou objetos como entidades estáticas, o devir nos convida a pensar em termos de processos de mudança e de relações em constante movimento. Por exemplo, em vez de ver uma pessoa como uma identidade fixa, o devir sugere que ela está constantemente se tornando, se transformando em relação ao seu ambiente, suas relações e suas experiências. Da mesma forma, o devir pode se aplicar a conceitos como gênero, identidade cultural, ou qualquer outro aspecto da realidade que possa ser entendido como um processo em constante transformação.

Na dramaturgia contemporânea, que dá voz a experiências anteriormente negligenciadas, há um propósito explícito de desafiar as normas convencionais de gênero e sexualidade. Esse movimento está enraizado no campo acadêmico e político desde os anos 80, com contribuições significativas de diversos pesquisadores e ativistas para o pensamento *queer*. No entanto, esse desenvolvimento enfrenta desafios, especialmente porque grande parte dessa teoria tem origem nos Estados Unidos, dentro de um contexto socioeconômico e de privilégios que difere das realidades vivenciadas pela comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil.

Além disso, o termo "*queer*", em sua tradução para o português, carrega conotações pejorativas associadas a insultos dirigidos à comunidade LGBTQIAPN+. No entanto, ao longo do tempo, o termo "*queer*" foi resignificado e apropriado de maneiras que destacam sua utilização como uma abordagem mais inclusiva e diversificada das identidades e das formas de expressão de gênero e sexualidade.

Sara Salih (2015) destaca que o surgimento da teoria *queer* nas décadas de 1980 e 1990 foi profundamente influenciado pela crise da Aids e pela reação hostil da cultura dominante contra a comunidade LGBTQIAPN+. Em resposta a essa violência e exclusão, a teoria *queer* ganhou relevância ao investigar e desafiar as normas sexuais e de gênero impostas pela sociedade, revelando o que está oculto por trás da fachada de normalidade.

Rafael Leopoldo (2020, p.12), por sua vez, reflete sobre a impossibilidade de explorar as histórias e genealogias do *queer* sem considerar a complexidade e os aspectos fundamentais das experiências das pessoas LGBTQIAPN+. Ele questiona como é possível narrar essas histórias sem cair na armadilha da objetividade meramente descritiva ou acadêmica, ou ignorar a carga política e emocional do luto e da raiva diante das políticas de indiferença durante os primeiros anos da crise do HIV. Leopoldo argumenta também pela necessidade de mapear de maneira imparcial os processos de resignificação da identidade *queer*, desde movimentos nos Estados Unidos até expressões como o transpedegouine⁴³ na França, transmaricabollo⁴⁴ na

⁴³ O termo "transpédégouine" é uma palavra-valise em francês, composta pelos termos "trans" (uma apócope de transgênero), "pédé" (gíria pejorativa para homossexual) e "gouine" (gíria para lésbica). Ele é usado para descrever uma identidade ou um ativismo que abrange múltiplas orientações sexuais e identidades de gênero dentro da comunidade queer ou LGBT. A palavra surgiu no final do século XX e tem a intenção de promover uma identidade inclusiva que reúna diversas identidades sob um mesmo termo, facilitando a coalizão e a união das lutas dentro do movimento queer.

⁴⁴ O termo também é uma palavra-valise em espanhol, composta por "trans" (apócope de transgênero), "marica" (gíria pejorativa para homossexual masculino) e "bollo" (gíria para lésbica). Similar ao francês "transpédégouine", "transmaricabollo" é usado para descrever uma identidade ou um ativismo que abrange múltiplas orientações sexuais e identidades de gênero dentro da comunidade queer ou LGBT.

Espanha, teoria transviada no Brasil e cuir⁴⁵ em diversos contextos de língua hispânica.

Por fim, surge a questão de como construir uma narrativa objetiva sobre a resistência das periferias negras e latinas à normatividade heterossexual, abrangendo desde as casas de *"Paris is Burning"* até os refúgios ativistas de travestis nas cidades brasileiras.

Mesmo com a inclusão dos gays no capitalismo e no sistema heterocêntrico, persistem preconceitos, olhares condenatórios, censura externa e interna, além de injúrias e piadas pejorativas. A homofobia permeia desde familiares até desconhecidos, afetando de maneira intensa os gays de classe baixa e de forma mais velada os de classe média. Diante dessa realidade comum e recorrente, é crucial que comecemos a conceber, imaginar, pensar e refletir profundamente sobre o *queer* e sua rejeição. Contudo, devemos também considerar não apenas o repúdio que ele provoca, mas sua força produtiva, combativa, sua guerrilha cotidiana, sua agressividade estética, sua performance pública e, especialmente, seu poder de ser um simulacro, uma diferença. É importante lembrar que os corpos invisíveis já se construíam nos ambientes mais sombrios e brilhavam nos bares mais marginalizados.

Na dramaturgia LGBTQIAPN+ atual no Brasil, os corpos invisíveis ganham visibilidade através de materialidades, discursos e textos que narram suas próprias vivências. Gradualmente ocupando espaços e se manifestando com suas particularidades, urgências e demandas, esse movimento compõe um mosaico do cenário contemporâneo de libertação de estereótipos. Refletindo desde a abertura democrática no final dos anos 70, quando o Brasil começou a vislumbrar novas possibilidades, o campo das ideias políticas e imaginárias expandiu-se consideravelmente. Nesse contexto, emergiram novas perspectivas de transformação social, reconhecendo as

⁴⁵ "Cuir" é uma adaptação da palavra "queer" em espanhol. Essa adaptação é usada principalmente em contextos ativistas e acadêmicos para referir-se ao movimento queer, que desafia as normas tradicionais de gênero e sexualidade. O termo "cuir" busca não apenas uma tradução linguística, mas também uma apropriação cultural que ressoa com as experiências e lutas das comunidades LGBTQ+ na América Latina e em outros países de língua espanhola.

minorias marginalizadas brasileiras, como negros, homossexuais, favelados e adeptos da cultura afro-brasileira (MACRAE, 2018, p.96).

A dramaturgia LGBTQIAPN+ atual propõe uma abordagem que valoriza as vozes autênticas e pessoais, posicionando seus textos não apenas como expressões artísticas, mas também como atos políticos. Em um contexto político, histórico e social favorável, surgem muitos artistas, coletivos e grupos teatrais que desafiam as normas tradicionais de gênero e sexualidade. O teatro, entre outras linguagens artísticas, se torna um terreno fértil para esse diálogo.

O surgimento de dramaturgias e obras com temáticas LGBTQIAPN+ reflete não apenas nas artes e no mercado, mas também levanta questões constantes sobre sua legitimidade e validade. No entanto, é através desses reflexos que podemos compreender e refletir sobre a importância e emergência dessas narrativas e abordagens na sociedade contemporânea.

4.1 Narrativas de si como estopim dramático

As vanguardas europeias, no início do século XX, foram responsáveis por muitas mudanças significativas nos pensamentos de encenadores e pesquisadores teatrais, o que refletiu no questionamento da relevância da dramaturgia tradicional. É nesse contexto, do teatro europeu, que surge a discussão sobre a individualidade como dispositivo autoral tendo como um de seus maiores expoentes Antonin Artaud, ele abordou a questão da individualidade por uma perspectiva provocativa em suas teorias e práticas teatrais, valorizando a expressão individual dos artistas intérpretes, especialmente através de seus corpos e vozes. Para ele a individualidade era como algo que se manifestava de forma mais autêntica e poderosa através da experiência sensorial direta e da expressão corporal no palco. Ele acreditava que a verdadeira individualidade não podia ser totalmente capturada nas palavras escritas de um texto dramático, mas sim emergia na performance ao vivo, na presença física e na energia dos atores.

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. (ARTAUD, 2006, p.96).

Artaud, sempre pontuou não acreditar no teatro apenas como uma forma de entretenimento ou de contar histórias, mas sim um meio de explorar os limites da expressão humana e da consciência. Por isso, defendia práticas teatrais que desafiassem as convenções tradicionais e permitissem aos artistas explorar a expressão de suas individualidades de maneiras novas e inesperadas.

Por outro lado, Meyerhold, um dos pioneiros do teatro russo do século XX, desempenhou um papel fundamental na redefinição do conceito de individualidade dentro da prática teatral. Meyerhold destacava a importância da individualidade do intérprete e sua capacidade de expressão física única.

A questão da individualidade não estava apenas ligada ao autor da obra, mas também aos artistas que a interpretavam. Ele via o corpo do ator como um instrumento de expressão poderoso e único, capaz de comunicar emoções e ideias de maneiras que iam além das palavras escritas. Meyerhold desafiou a noção de que a dramaturgia era exclusivamente um produto da mente do autor. “O ator, acessando através do diretor a criação do autor, põe-se diante do espectador abre perante ele sua alma livremente, de forma que acaba por aguçar a interação entre as duas bases principais do teatro” (MEYERHOLD, 2012, p.73).

Para a literatura, a abordagem autoral se refere ao autor como um papel central e distintivo na criação de uma história, essa é uma narrativa na qual o autor tem voz, estilo, perspectiva e visão de mundo único na obra. Nessa linguagem a voz na escrita é claramente reconhecível por refletir as experiências pessoais, valores e ideias do autor e por consequência se manifestar de várias maneiras, como na própria escolha dos temas abordados, desenvolvimento da estrutura narrativa, na linguagem e discurso do texto.

A narrativa autoral é uma das perspectivas pelas quais as dramaturgias das vivências LGBTQIAPN+ têm se apresentado na produção dramática brasileira dessa última década, que reflete principalmente nosso tempo de transição, de mudanças culturais, sociais e comportamentais. Essa, sem dúvida, é uma linguagem que imprime na dramaturgia a possibilidade de valorizar a individualidade, além de resultar algumas vezes em obras profundamente pessoais. São narrativas que contrastam com as estruturas convencionais ou comerciais, onde ainda não há formulas pré-estabelecidas.

Um dos disparadores para estimular e reinterpretar novas concepções de gênero e orientação sexual no teatro é reflexo das novas políticas ligadas à identidade sexual, reflexos de movimentos produzidos socialmente com o intuito de desafiar a lógica das normatividades, garantir direitos básicos e sobretudo nossa própria sobrevivência. Newton Moreno, ressalta como o teatro possui a possibilidade de tratar dessas temáticas, sem desumanizá-las, “o teatro foi desde cedo campo de batalha para a luta pelos direitos da comunidade homossexual norte-americana. Há um histórico forte de grande produção de espetáculos gays nos Estados Unidos no formato da *stand-up comedy* ou de caráter performático; e muitas apresentadas para grupos específicos: Lésbicas chicanas, comunidade afro-gay-norte-americana, etc. (MORENO, 2002, p.311).

Judith Butler (2015, p.12) ao falar sobre a violência ética faz uma importante formulação sobre como o ato de relatar a si mesmo, possui uma forma narrativa adquirida, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir

Contar uma história sobre si não é o mesmo que dar um relato de si. Contudo, vemos no exemplo anterior que o tipo de narrativa exigido quando fazemos um relato de nós mesmos parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros (e, por fim, pela má consciência, consigo mesmo). Decerto, nem toda narrativa assume essa forma, mas uma narrativa que responde à alegação deve, desde o início, admitir a possibilidade de que o si-mesmo tenha agência causal, mesmo que, em dada situação, o si-mesmo não tenha sido causa do sofrimento. (BUTLER, 2015. p.12).

Em *A epistemologia do armário*, Eve Kosofsky Sedgwick usa a metáfora do armário para descrever o estado de ocultação da identidade sexual. Explorando a ideia de que as pessoas que se identificam como pessoas LGBTQIAPN+ e estão abertas sobre a própria sexualidade, muitas vezes ainda estão ligadas a situações em que elas se sentem obrigadas a esconder esse aspecto da sua identidade ou se apresentar dentro da lógica normativa heterossexual. Fato que ainda ocorre por questões econômicas, relações pessoais ou mesmo pressões institucionais, “Assim como Wendy em “Peter Pan” encontra constantemente novos obstáculos, as pessoas gays também enfrentam novas barreiras em diferentes aspectos de suas vidas” (SEDGWICK, 2007. p.22).

De fato, há uma constante sensação de insegurança que ronda pessoas LGBTQIAPN+, mesmo com o avanço que se deu nos últimos anos junto com muitos direitos conquistados e debates importantes sobre nossas vivências. Ao mesmo passo, vieram também retrocessos no campo social e político, reflexo do avanço do pensamento ideológico moralista e religioso, presentes na política na sociedade estabelecida a partir de padrões religiosos. Além disso, o texto sugere que a discricção com intuito de autopreservação, o que chamamos de “armário gay” não é exclusivo das vidas das pessoas gays, mas pode ser uma realidade para muitos, independentemente da orientação sexual. No entanto, para muitas pessoas LGBTQIAPN+, o armário ainda é uma parte significativa de suas vidas sociais.

4.2 De onde vim é ruína: dissidências atravessadas

A proposta para esta pesquisa surgiu de indagações pessoais e íntimas, quando envolvido em processos diários de ensaios, relações e trabalhos artísticos ao mesmo passo que também fui entendendo e descobrindo como se configurava minha identidade enquanto pessoa LGBTQIAPN+, cuja as vivências que se desdobraram naquele momento permeavam situações difíceis, as quais demorei para processá-las e me organizar dentro de um rebojo de acontecimentos, se contados numa dramaturgia ficcional parecerá exagero do autor. Me flagrei também algumas vezes pensando em como a

herança desses roteiros trágicos da vida real de gays, são tão normalizados e banalizados, que pouco nos importamos uns com os outros, pois a letargia de nossos infernos pede que nos abstenhamos para ter força de criar estruturas que não nos paralisem, não dá tempo de ter tempo para o outro, e se há tempo, pouco podemos fazer, pois nossas dores são normalizadas em nossas vivências, assim como são os clichês nas histórias mais saturadas sobre vivências LGBTQIAPN+.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa e ao participar de comunicações, fui frequentemente questionado sobre a razão pela escolha deste tema e sobre a minha posição pessoal em relação a ele, de onde sai o meu ponto de partida. Essas indagações despertaram em mim muitas reflexões pessoais, profissionais e artísticas. Principalmente porque, ao longo deste percurso, identifiquei que estava profundamente interligado com a temática que escolhi investigar no mestrado. Muitas vezes, nosso aspecto social cria uma barreira que dificulta a compreensão clara de quem realmente somos. Isso também faz parte das vivências LGBTQIAPN+, onde frequentemente nos camuflamos ou nos escondemos o máximo possível, para evitar narrativas de dor ou a perspectiva estigmatizante que a sociedade frequentemente nos impõe como dogmas e estigmas automáticos.

Não fujo de alguns dos estereótipos que recaem sobre corpos LGBTs, fui entendendo minha dissidência e fazendo as pazes com ela conforme também amadureço junto com o fazer teatral minha identidade enquanto pessoa LGBT. Como filho de mãe solo, pude compreender desde a infância essa perspectiva do abandono, assistindo minha mãe tendo que lidar com responsabilidades financeiras, emocionais e práticas da educação de uma criança, completamente sozinha. O que vai marcar minhas memórias, principalmente quando sem opção de ter onde me deixar, precisei em alguns momentos acompanhá-la em seu trabalho, camuflado em depósitos ou mesmo escondido em salas de recepção com a ajuda de algumas amigas que ela costumava fazer nas lojas em que trabalhava como demonstradora de maquiagem, era uma jornada de um dia que as vezes era prazerosa porque eu conseguia ficar também em bibliotecas que encontrava e por lá

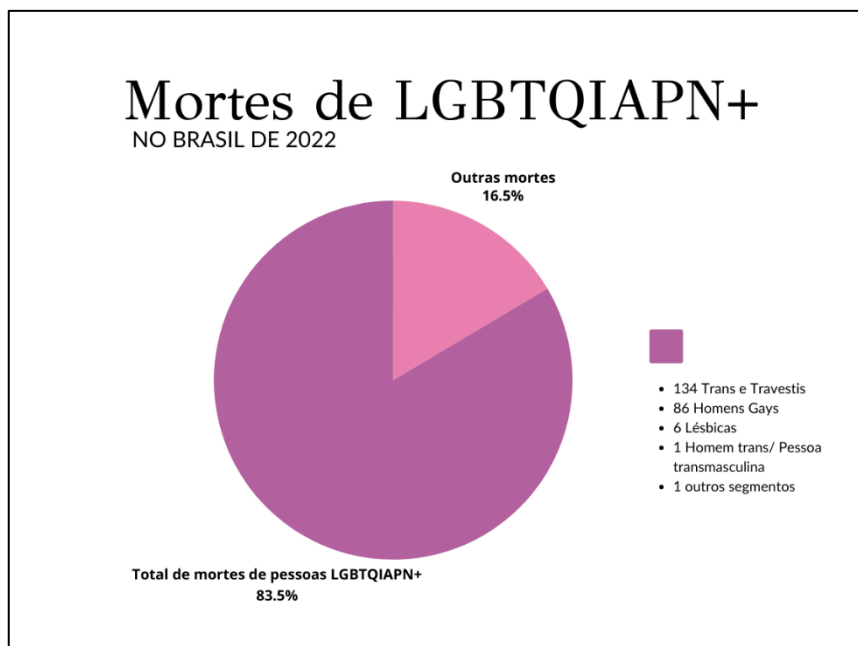
esperava o dia todo até minha mãe me buscar. Desde criança aprendo a andar pela minha cidade, pegar ônibus sozinho, ir nos bairros mais distantes e voltar, andar pelo centro inteiro sem me perder, ter responsabilidades, saber fazer a própria comida, precisar o mínimo de adultos, porque de alguma forma minha mãe me preparava para ser funcional e porque constantemente não sabia e tinha receio com relação ao seu próprio futuro. Então, uma criança com esses marcadores sociais — classe média baixa e filho de mãe solteira — costuma ser um alvo muito comum de assediadores e de todo tipo de outras situações adversas, à mercê da própria sorte. Enquanto criança sem consciência da sua sexualidade, já havia antes dos doze anos passado por alguns casos de assédio, pais de amigos em festas de aniversário que passavam a mão na minha costa até deslizar na bunda, toques, apertões e inúmeras outras formas de tentar acessar meu corpo. Além de vizinhos e familiares, aos doze anos, eu já tinha a malícia de fugir de abraços e de homens que muitos gays aprendem a ter desde cedo, pois parece fazer parte dos nossos estigmas sermos violados. Paralelo a isso, atravesso também como qualquer outra pessoa a carga da escola onde nossas formações de identidade são criadas e identificadas, além da sociabilidade que vamos tentando ativar.

A carga desse percurso escolar é naturalmente pesada para muitos, pois são muitas questões que nos envolvem enquanto crianças e adolescentes. Passei por esta fase sendo um alvo comum de piadas por ser claramente gay, por andar somente com meninas, pelo estilo da bolsa que usava, pelo sapato. Tudo se tornava um motivo de piada, mas não transformei isso em um problema; preferi virar a bicha adolescente debochada e maldosa, foi minha opção, porque não me via num lugar de fragilidade. Embora fosse uma época em que eu estivesse muito frágil, cinza e sem conseguir vislumbrar qualquer perspectiva, os assédios anteriores já haviam se transformado em abuso frequente e também em violência, com inúmeros momentos de agressão por parte do abusador.

Dessa vez, essas situações não eram externas e sim internas, de dentro de casa e vão reverberar nos anos seguintes. Conto essa história até aqui porque os desdobramentos sobre ela são longos e pesados, além disso, sinto

que a narrativa das nossas vivências numa perspectiva LGBTQIAPN+ nos colocam em lugares frágeis nos quais ganhamos alcunhas de depressivos, incômodos, além de outras comuns para quem tem histórias assim para contar. Mas trago esse ponto pra situar meu lugar enquanto artista e pessoa LGBTQIAPN+ dentro da pesquisa que me propus a realizar e também do porque acreditar que as narrativas LGBTQIAPN+ dentro da dramaturgia são profundamente necessárias nessa transmutação que temos feito dessas narrativas que agora chegam através de abordagens e textualidades nesse lugar agora de aparecimento. E também porque nos anos seguintes, começo dos anos 2000, experimentávamos ainda enquanto pessoas LGBTQIAPN+ um cenário muito ríspido socialmente e que também reverberava no teatro.

Para constar, o Brasil mantém ainda um alto índice de violência registrado contra pessoas LGBTQIAPN+, o último levantamento feito no ano de 2022 pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC) em parceria com Acontece Arte e Política LGBTI+, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) e a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT), apontaram um amplo diagnóstico das violências ocorridas contra pessoas LGBTQIAPN+. Dados que mostram como a população de mulheres trans representou 58,24% do total de mortes (159); os gays, representaram 35,16% dos casos (96); homens trans e pessoas transmasculinas 2,93% dos casos (oito mortes); mulheres lésbicas correspondem a 2,93% das mortes (oito casos); pessoa bissexuais representam 0,37% (uma morte); e as pessoas identificadas como outros segmentos correspondem a 0,37%, também com uma morte (BRASIL, Ministério dos direitos humanos e da cidadania).

Figura 26 – Número de mortes LGBTQIAPN+ no Brasil de 2022

Fonte: Ministério dos direitos humanos e da cidadania

Figura 27 – Número de mortes LGBTQIAPN+ no Brasil de 2023

Fonte: Ministério dos direitos humanos e da cidadania

Portanto, o lócus simbólico e social para um homossexual ainda é a violência sistemática, a tentativa secular de reprimir vivências LGBTQIAPN+ e lança-las no escuro e na mudez do medo, sistema funcional para que as

subjetividades sejam cada vez mais amordaçadas e reféns de estigmas, preconceitos e do abuso psicológico que aflige através da pressão social, familiar e religiosa. A população LGBTQIAPN+ enfrenta desafios seguidos, representando um alvo persistente de sistemas opressores no intuito de reprimir vivências pelo simples fato de buscarem amor e prazer com pessoas do mesmo sexo. Há um desencorajamento simbólico e social, que desincentiva a vivência plena da nossa própria sexualidade. O Jornalista João Paulo Malerba (p.07.2017) aponta, por exemplo, que em muitos países, os crimes contra indivíduos por causa de sua orientação sexual são incentivados pelo próprio governo. Apesar dos recentes e significativos avanços alcançados globalmente em favor dos direitos dos homossexuais, em países como Afeganistão, Somália, Uganda, Arábia Saudita, Iêmen, Emirados Árabes Unidos, Irã, Sudão, Mauritânia, Nigéria e Paquistão, a prática homossexual é punida com a pena de morte. Em Serra Leoa, Tanzânia, Barbados, Paquistão e Mianmar, a punição pode ser a prisão perpétua.

No total, em 82 países a homossexualidade (principalmente masculina) é ilegal. Ou seja, em mais da metade dos países do globo, ser homossexual é considerado crime, uma ameaça à ordem social. A tais brados, somam-se as condenações de diversas religiões quanto a livre orientação sexual. (MALERBA, 2017, p.07).

Durante as últimas décadas e atualmente, os brutais assassinatos que cerceiam vidas de pessoas LGBTQIAPN+ ainda são presentes, como vimos acima, nas estatísticas do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, esses números nos lembram a todo momento que embora a sensação de tolerância e aceitação, trazida pelos debates de gênero e sexualidade, pelo avanço da tecnologia, da internet, de informações e esclarecimentos disponíveis e até pelo marketing atual que acopla e faz o hackeamento dos discursos ideológicos para funcionar como etiqueta de propaganda, ainda assim, há muitos indícios e números brutais refletindo e nos lembrando de um passado não muito longe rondando nosso presente, lembrando principalmente que o Brasil ainda continua ocupando o *raking* de um dos países onde há mais homicídios e suicídios de pessoas LGBTQIAPN+,

segundo os dados divulgados por uma das ongs LGBTQIAPN+ mais antigas da América latina, o Grupo Gay da Bahia (GGB), em atividades desde 1980.

Esses números alarmantes, mesmo que subnotificados, reforçam a urgência de ações e políticas efetivas para combater a violência direcionada à comunidade LGBTQIA+. (SCHMITZ, CEDOC. 2023).

Foi ainda nesse começo dos anos 2000 que a transexual brasileira Gisberta Salce Júnior, de 46 anos, foi torturada e violentada sexualmente durante três dias por quatorze adolescentes, na cidade do Porto, em Portugal, no ano de 2006. Seu corpo foi lançado em seguida num poço para morrer por afogamento. Gisberta transformou-se em símbolo da discriminação múltipla: imigrante ilegal, transexual, prostituta, sem-teto e soropositiva. Seu assassinato causou um profundo impacto na sociedade portuguesa (FILHO, BBC News Brasil, 2016). O crime, descoberto no mesmo dia, após a confissão de um dos adolescentes, ganhou proporções inéditas na mídia e na sociedade portuguesas nos meses seguintes. Apesar do destrato com a figura de Gisberta por parte dos jornais de Portugal, associações de defesa dos direitos dos homossexuais organizaram manifestações pelo país e fizeram vigília em frente ao prédio onde Gisberta fora assassinada. A imprensa acompanhava todos os desdobramentos do caso, enquanto lutava contra os próprios estereótipos sobre os transexuais. A repercussão deste crime inspirou o cantor português Pedro Abrunhosa a compor canção “Balada de Gisberta”:

Perdi-me do nome
 Hoje podes chamar-me de tua
 Dancei em palácios
 Hoje danço na rua
 Vesti-me de sonhos
 Hoje visto as bermas da estrada
 De que serve voltar
 Quando se volta para o nada
 Eu não sei se um Anjo me chama

Eu não sei dos mil homens na cama
 E o céu não pode esperar
 Eu não sei se a noite me leva
 Eu não ouço o meu grito na treva
 O fim quer me buscar

Sambei na avenida
 No escuro fui porta-estandarte
 Apagaram-se as luzes
 É o futuro que parte
 Escrevi o desejo
 Corações que já esqueci
 Com sedas matei
 E com ferros morri
 Eu não sei se um Anjo me chama
 Eu não sei dos mil homens na cama
 E o céu não pode esperar
 Eu não sei se a noite me leva
 Eu não ouço o meu grito na treva
 E o fim quer me buscar
 Trouxe pouco
 Levo menos
 A distância até ao fundo é tão pequena
 No fundo, é tão pequena
 A queda
 E o amor é tão longe
 O amor é tão longe. (ABRUNHOSA,
 UNIVERSAL MUSIC PORTUGAL SA.
 2007).

A canção também simboliza o debate gerado sobre a transfobia, de um crime que mudou o olhar para as questões da igualdade de gênero. Abrindo caminho para transformações que garantiriam maior inclusão e direitos aos homossexuais e transgêneros. Para os autores Peter Fry e Edward MacRae definir homossexualidade tem um pressuposto complexo, eles apontam tratar-se de um conceito de uma infinita variação sobre um mesmo tema: as relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Assim, ela é uma

coisa na Grécia Antiga, outra coisa na Europa do fim do Século XIX, outra coisa ainda entre os índios Guaiáqui do Paraguai. Com este mesmo raciocínio, a homossexualidade pode ser uma coisa para um camponês do Mato Grosso, outra coisa para um candidato a governador do Estado de São Paulo em 1982 e, de fato, tantas coisas quanto os diversos segmentos sociais da sociedade brasileira contemporânea. (FRY; MACRAE, 1991, p.02).

Durante os séculos passados surgiram muitos nomes para nomear parceiros entre o mesmo sexo: Uranista, sodomita, catamito, pederasta, homossexual: “nomes que os homens da ciência, que raramente tiveram boas palavras para este assunto deram ao amor entre parceiros do mesmo sexo” (SALLES; MELO, 2011, p.39). Dentre esses, o mais recente que data o século XIX, é o termo homossexual, que vai aparecer justamente com o surgimento da psiquiatria, precisamente no ano de 1869 através do jornalista húngaro Karl-Maria Kertbeny, que reivindicava o sufixo homo, não dos romanos, em que ele se refere ao homem, mas dos gregos, em que ele traz o sentido de igual. Dessa forma, a sexualidade entre iguais finalmente tinha uma classificação e assim virava categoria.

Perverso, doentio, blasfemo, desviado, devasso, ilegal, imoral e indecente são adjetivos – usados muitas vezes em combinações sempre horrorosamente ofensivas – com que os homens da lei e as polícias caracterizaram, no Ocidente moderno, o amor entre parceiros do mesmo sexo, reproduzindo o que a sociedade sempre sentiu diante da evidência desse amor. (SALLES; MELO, 2011, p. 39-40).

Há agora o que parece ser um novo lugar de uma época menos árida, mas não tão fácil, para pessoas LGBTQIAPN+, será que é verdade? Ou apenas estamos mais divididos e especificados do que nunca, ou talvez apenas experimentando a quebra de paradigmas que foram tão caros para outras gerações, mas sem saber o que fazer exatamente com isso? Quais são de fato agora os nossos desafios? Nessa abertura para as vozes que antes silenciadas mal tinham sonhos de ter qualquer perspectiva de vida, era pensar um dia de cada vez, os poucos que puderam atravessar tantas

barreiras solidificadas para não nos deixar vencer sobre hipótese alguma, precisaram fazer o jogo do contrato social moralizador que a heteronormatividade nos enfiou pela goela, cujo único benefício pela perda da identidade, era ser tolerado dentro de uma perspectiva e lógica normativa. Era simular normatividade com os clichês de gênero e a vida estava boa, nos poupar de nós mesmos, dos nossos desejos, do nosso sexo, da nossa libido, direitos e da vontade de ser. Sob esses olhares, já nascemos errados e fruto da desobediência só por existir.

Daniel Borrillo em *Homofobia: história e crítica de um preconceito*, discute sobre uma mudança significativa na abordagem acadêmica e social sobre a homossexualidade. Para o autor “tradicionalmente, o foco dos estudos estava no comportamento homossexual, frequentemente considerado desviante. No entanto, recentemente, a atenção passou a se concentrar na homofobia e nas razões pelas quais a sociedade atribuiu um caráter negativo à homossexualidade” (BORRILLO, 2010, p.14). Para Halperin (1991, apud BENÍTEZ; FÍGARI, 2009, p.21) “a sexualidade seria um dispositivo de poder da modernidade ocidental que a colocaria em um domínio separado do resto da natureza humana, configurando o sexual como um campo específico e diferenciado na vida das pessoas e produzindo a ideia de identidades sexuais apoiada em tipos diferenciadas de práticas”.

Quando há tantos protocolos para nos inferiorizar, quando toda escolha é automaticamente um erro ou predestinação a vida libidinosa, como dizem, há poucas outras opções. Afinal, homens héteros podem ter ao longo da vida uma grande quantidade de parceiras, as vezes até mesmo sendo casados, mas é o gay que sempre será promiscuo se fizer o mesmo. Antes de eu nascer e ser gay, já éramos marginalizados e estereotipados nas coisas mais simples. E há sobre todo gay os princípios de subalternização de nossas existências, a prática comum que nunca sai de moda e está sempre à espreita e pronta para ser executada, principalmente para os mais desatentos, assim foi com a geração de gays assumidos que não tinham lugar no mercado de trabalho mesmo com qualificação, que podiam estar presentes nas festas de família se fossem “domesticados”, se não

trouxessem o namorado, se não falassem abertamente dos seus afetos, se não fossem tão afeminados, se estivessem dispostos a usar a máscara condicionante dos códigos sociais. O jogo que nos empurrou para papéis de subalternidade durante tanto tempo, ecoa nos nossos medos mais profundos, enraizados conscientemente ou não. Ao refletir sobre as influências que moldaram sua resistência e compreensão da própria identidade em *Eu sou o monstro que vos fala*, Paul B. Preciado destaca a importância das obras literárias e movimentos sociais em sua formação. Reconhecendo que, ao invés das abordagens tradicionais da psicanálise e da psicologia, foram as obras feministas, punks, anti-racistas e lésbicas que lhe proporcionaram as ferramentas necessárias para enfrentar as adversidades:

“Não devo essa força de sobrevivência nem à psicanálise nem à psicologia, mas, ao contrário, aos livros feministas, punks, anti-racistas e lésbicos. Eu tinha pouca inclinação para a socialização, e os livros eram para mim guias autênticos na selva do fanatismo da diferença sexual.” (PRECIADO, 2020, p.10).

Essa perspectiva ressalta a importância da literatura e dos movimentos sociais na construção de uma identidade resistente e na luta contra o preconceito e a discriminação. De maneira semelhante, a dramaturgia contemporânea tem desempenhado um papel primordial ao abrir espaço para narrativas LGBTQIAPN+.

Fiz parte da geração que ainda não vislumbrava lugares de poder ou protagonismo porque a orientação sexual era uma sombra que pairava ameaçadora e pontiaguda, pronta para lançar sobre nós um banho de desanimo sobre qualquer sonho, era preciso ter muita coragem, o que às vezes causava e causou em muitos de nós entraves irreversíveis de autocobrança e autodestruição, afinal, nem todos conseguiram atravessar essas últimas décadas sem muitas sequelas e alguns sem vida.

Apesar das tentativas de opressão e eliminação, a resistência e a continuidade das vidas marginalizadas são inevitáveis e poderosas. Elas se espalham e se transformam, criando um impacto profundo e indelével na

sociedade, resistindo à tentativa de apagamento e reelaborando os conceitos de existência e identidade. Jota Mombaça, por exemplo, tem reforçado de maneira afiada a vivência de grupos minorizados em um contexto de constante ameaça e exclusão, enquanto também enfatiza a resiliência e a capacidade de transformação dessas experiências.

(...) Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo (...). (MOMBAÇA, 2017, p.20-25.).

Nossa sociedade costuma entender "minorias" como um conceito quantitativo, sugerindo que mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQIAPN+ possuem menos espaço social devido ao seu número. Porém, essa visão é contraditória quando se considera a realidade de muitos grupos, que, apesar de serem numericamente significativas, enfrentam exclusão simbólica e prática. Coelho Moreno (2009, p.09) destaca que no plano internacional, a falta de consenso em torno dos elementos centrais do conceito minoria impede êxito na elaboração de uma definição universalmente aceita.

Via de regra, quando se fala em minorias e grupos vulneráveis, logo se pensa em crianças, mulheres, idosos, autistas, homossexuais, pessoas com deficiência. Todavia, a cada dia surgem novos grupos ou, ainda, reconhece-se tratamento diferenciado – e discriminatório – recebido por determinadas pessoas que apresentam alguma característica peculiar, como a população carcerária ou os egressos do sistema penitenciário (COELHO MORENO, 2009, p.12).

É significativo o ponto de virada atravessado a partir dos anos 2000, inegável que no turbilhão de informações e ressignificações ainda não temos tanto a comemorar, mas já há muito para positivar e vislumbrar horizontes

diferentes do que era antes os assombros de gerações de gays passadas. É certo que talvez, pelo afastamento de períodos mais drásticos e tensos, uma nova geração nasce um tanto sem referência sobre os alertas acessos que devemos ter em nossas vivências, ou talvez nem necessitem mais. Ainda há o medo permanente, mas agora os monstros são outros, e alguns deles é saber o que fazer com a liberdade que gerações passadas não tiveram. Ainda não estamos isentos da violência, preconceito e outras tantas tentativas de aniquilação, coisas que se modernizam junto com os avanços e adquirem formas e estratégias mais refinadas para manter o que é de praxe.

Judith Butler em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, nos lembra, através da ideia de "temporalidade social" de que nossas vidas são moldadas por processos e eventos históricos, sociais e culturais que nos antecedem e que continuam a influenciar nosso presente e futuro. Esses processos incluem a família, a cultura, as tradições, os eventos históricos, e até as estruturas econômicas e políticas, "não podemos concluir que o "eu" seja simplesmente o efeito ou o instrumento de algum *éthos* prévio ou de algum campo de normas conflituosas ou descontínuas" (BUTLER, 2015, p.12). Nossa formação como indivíduo não pode ser entendida sem considerar o contexto social e histórico que nos cerca. Tal entendimento não apenas favorece nossa compreensão pessoal, mas também instrui como as estruturas sociais influenciam nossas identidades.

Por outro lado, atualmente, observamos uma dinâmica transformadora onde o poder aquisitivo e a rede de apoio das pessoas LGBTQIAPN+ desafiam normas preexistentes. Agora, enquanto enfrentamos pressões para nos adequar às expectativas convencionais, também exercemos um impacto significativo sobre as dinâmicas econômicas e sociais, remodelando as normas de um jogo que historicamente nos marginalizou.

A atual tolerância em relação às nossas vivências na contemporaneidade transcende barreiras tradicionais como cor da pele e classe social, tornando-se mais influenciada pelo poder econômico que passamos a possuir recentemente. O mercado, atento às cifras e ao potencial de consumo, adapta discursos através da publicidade e do marketing para nos atrair,

oferecendo a ilusão de que somos finalmente reconhecidos e validados por meio de esclarecimento e empoderamento. Como aponta Alves (2019, p.44), o avanço tecnológico tem ampliado a visibilidade das pautas LGBTQ+ através da mídia, internet e influenciadores digitais, evidenciando uma crescente oportunidade mercadológica.

Entretanto, essa visibilidade mercadológica também dissimula as estruturas implícitas do mercado e como ele opera. Apesar de proporcionar uma presença mais visível e menos marginalizada, é necessário reconhecer que essa aceitação está condicionada ao poder aquisitivo que passamos a ter. Com recursos financeiros, somos mais aceitos e temos espaço para outras histórias, o que nos permite também sair das sombras e ocupar diferentes perspectivas e narrativas.

Assim, ao longo da minha trajetória no teatro, colaborando em produções com grupos e coletivos, percebi uma clara exclusão nas narrativas que abordavam vivências LGBTQIAPN+. Muitas vezes, essas histórias não incluíam pessoas como eu, gay, viado, bicha, ou a inclusão era feita por meio de estereótipos. Esse desconforto me levou a olhar para cinema com temas LGBTQIAPN+, onde constatei que nossa representação frequentemente se restringia à tragédia como um destino inevitável, um padrão repetitivo em roteiros e filmes ao longo de muitas décadas, conforme discutido anteriormente. No teatro, a situação era semelhante, mas com uma diferença notável: nossa presença na representação cênica era quase inexistente.

E quando presentes nas representações, existíamos pela forma estereotipada ou como personagens secundários, frequentemente reduzidos a papéis polidos ou caricatos, sem muita profundidade ou complexidade, apenas como figuras passageiras e superficiais. Essas questões começaram a me instigar como dramaturgo, artista e me levaram a refletir sobre as abordagens dessas temáticas.

Durante esse percurso, frequentemente encontrei argumentos contra a necessidade de abordar esses temas na dramaturgia ou em uma pesquisa de mestrado. O que mais me provocou foi a reflexão sobre a relevância dessas questões tanto para a dramaturgia quanto para a pesquisa acadêmica, já que elas estão alinhadas com as rupturas atuais que

evidenciam silenciamentos e apagamentos de décadas passadas. Essas reflexões despertaram em mim uma dúvida ainda maior sobre como somos percebidos pelos outros e se ainda somos reduzidos a estereótipos estabelecidos. Talvez não percebam quantas facetas um gay precisa lidar para sobreviver: os diversos mundos que transita, tanto durante o dia quanto à noite, as identidades em constante transformação, o esforço contínuo para se afirmar como indivíduo na sociedade.

Por isso, uma das perguntas norteadoras desta pesquisa: afinal, o que é uma dramaturgia LGBTQIAPN+? Essa nomenclatura existe? Ao definirmos dessa forma, estamos criando uma especificação necessária? Precisamos realmente dessa representação? O que ela traz?

Essas perguntas já denotam a necessidade de discutirmos a temática e de termos mais artistas dispostos a abordar questões LGBTQIAPN+. O ativismo tem ampliado o interesse pelo universo LGBTQIAPN+ e demonstrado a importância de produzir obras que extrapolem o discurso e tenham valor artístico. Também nesse percurso e nessa forma estética de urgência não estamos imunes aos excessos ou à armadilha de transformar o palco em um sermão, o que pode afastar uma plateia ávida por outros teatros. Mas isso é realmente teatro? Que tipo de teatro é esse, onde parece haver uma competição de tragédias pessoais, um mercado da dor, onde artistas compartilham seus sofrimentos numa competição de quem sofre mais? Podemos ter a impressão de que o valor de uma obra atual está mais em seu discurso do que em sua técnica. De que o sofrimento tornou-se um elemento de validação para a cena. Alguns artistas, sem outro tema a abordar, falam de seus demônios para parecerem mais interessantes. O lugar da eterna problematização é confortável, mas o que fazemos com isso e como transformamos essas questões urgentes em arte é o que realmente nos diferencia. A maneira como abordamos esses temas, tornando-os não apenas arte, mas também presença, é o primordial. Por fim, é o momento de presença de vozes que antes não podiam estar aqui.

4.3 Considerações

Nesta dissertação, pude investigar as influências do movimento teatral das décadas de 60 e 70 em Manaus e sua repercussão no cenário artístico dos anos 2000. Durante essa década, eventos significativos impulsionaram o teatro na região, incluindo o surgimento de novos artistas, grupos e coletivos, além da criação do primeiro curso de ensino superior de Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Este contexto proporcionou uma compreensão dos efeitos contínuos dos movimentos teatrais anteriores sobre a produção contemporânea na cidade.

Analisei as dramaturgias contemporâneas, focando nas peças "É Proibido Jogar Lixo Neste Local" (2010), "Coisas para Depois de Meia-Noite" (2010), "Persona: Face Um" (2015) e "Quarto Azul" (2017), que representam a produção teatral manauara entre 2010 e 2020 com abordagens de temáticas LGBTQIAPN+, recorte desta pesquisa. Observando que, apesar da escassez de produções diretamente ligadas a essas temáticas, as peças analisadas rompem com as tradições dramatúrgicas na região, estimulando novas abordagens e levando para a cena perspectivas e narrativas inéditas sobre questões LGBTQIAPN+. Essas dramaturgias, que ainda representam os primeiros passos dessa insurgência que hoje dá voz às nossas vivências, são significativas dentro do contexto teatral na cidade de Manaus por serem os primeiros trabalhos desse período a trazerem essas temáticas para a cena.

Interessante observar historiograficamente que cada uma dessas produções representa símbolos e pautas discutidas dentro do contexto do período em que foram produzidas. Começamos com "É Proibido Jogar Lixo Neste Local", que traz uma dramaturgia escrita ainda no burburinho dos anos 80 e suas conturbadas décadas anteriores, onde o autor apresenta um cenário de descontentamento e desesperança junto aos seus personagens e a dificuldade de lidar com a própria sexualidade. Em seguida, "Coisas para Depois de Meia-Noite", produzida num período em que se iniciavam algumas rupturas simbólicas de comportamentos, muito traduzidas pelo advento da internet.

"Persona: Face Um", produzida num período pré-letramento das questões da transexualidade, captura, a partir de entrevistas e falas, as angústias de pessoas trans e suas vivências na cidade de Manaus. Por fim, a obra "Quarto Azul" representa uma geração já nascida nesse contexto tecnológico e da internet, desfrutando de aberturas e direitos que outras gerações não puderam ter ainda na juventude.

Podemos observar como essas dramaturgias com temáticas LGBTQIAPN+ perpassam por temas variados e necessários, repercutindo não só em sua época, mas também destacando a importância das abordagens LGBTQIAPN+ na dramaturgia como um surgimento e insurgência de narrativas sobre essas vivências.

Além disso, criar teatro atualmente, dentro do contexto político e utilitarista da sociedade, tornou-se uma necessidade urgente para a afirmação do verdadeiro propósito do teatro. O teatro contemporâneo espelha as mudanças políticas, sociais e econômicas, buscando se desvincular das tradições europeias e estabelecer um diálogo mais profundo com a realidade e diversidade do Brasil. Nesse cenário, a procura por uma linguagem própria e por métodos derivados de nossas próprias descobertas tem guiado essa trajetória.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari nos apresentam o conceito de rizoma, em *Mil Platôs* (1980), que nos ajuda a compreender a interdisciplinaridade presente na dramaturgia atual. O rizoma é caracterizado por uma estrutura não-linear, onde qualquer ponto pode se conectar a outro, sem uma ordem predefinida, formando uma rede de conexões múltiplas e equivalentes. Isso reflete uma visão do conhecimento e da realidade como algo em constante construção, aberto a novos caminhos e interpretações.

Aplicado ao teatro, observamos como o rizoma se manifesta na integração de diferentes formas de linguagens, como dança, música, vídeo e artes visuais, trazendo experiências teatrais híbridas e experimentações com estruturas narrativas que desafiam a linearidade tradicional. Essas abordagens permitem que a dramaturgia contemporânea celebre a multiplicidade e a proliferação de ideias, em vez de buscar uma unidade singular. Nesse sentido, vimos a importância de construir as abordagens e

narrativas LGBTQIAPN+ e em como essas abordagens podem transmutar numa dramaturgia que transcende as fronteiras tradicionais. Dentro da historicidade da cidade de Manaus a presença e aparecimento de vozes LGBTQIAPN+ não apenas trazem essas questões à tona, mas também incentivam novas abordagens artísticas que dialogam com a complexidade do tema. A constante metamorfose e a interconectividade dessas produções refletem uma prática teatral dinâmica e relevante que nessa perspectiva de alinhamento com as demandas e transformações de nosso tempo tem criado sua abertura e caminho dentro das possibilidades.

Além disso, a representação LGBTQIAPN+ nas artes tem se diversificado recentemente, passando de narrativas humorísticas depreciativas a abordagens mais autênticas e inclusivas. Peças como "O evangelho segundo Jesus, rainha do céu" (2017), "BR-TRANS" (2015) e "Luiz Antônio-Gabriela" (2011) são emblemáticas por trazerem novas perspectivas e contribuírem para a discussão das narrativas LGBTQIAPN+ na dramaturgia brasileira.

Nesta pesquisa, observamos como a trajetória de pessoas LGBTQIAPN+ na história tem sido marcada por adversidades e infortúnios. Grandes contribuições de figuras históricas, por exemplo, foram acompanhadas por perseguições e humilhações devido à sua orientação sexual. Mesmo hoje, a luta por reconhecimento e igualdade continua, e a representação autêntica nas artes é um passo importante nesse processo.

Focando na região de Manaus, notamos como a Amazônia, com suas histórias de vampiros extraterrestres, entidades protetoras, encantarias e seres míticos, tem sido ao longo das décadas uma fonte rica de inspiração para a literatura e o imaginário coletivo. Autores como Jules Verne, Arthur Conan Doyle e Vicki Baum, mesmo sem terem visitado a região, criaram narrativas fascinantes baseadas em relatos de exploradores e navegadores. Suas obras ajudaram a moldar uma visão da Amazônia que oscila entre o real e o fantástico, perpetuando a imagem de uma terra misteriosa e cheia de aventuras. Esta visão permeou a produção dramatúrgica da região durante várias décadas, influenciando a maneira como as histórias são contadas e percebidas, vão chegar na contemporaneidade, porém com frentes narrativas

e demandas temáticas como as que abordam temáticas LGBTQIAPN+, ausente na dramaturgia produzida na região durante muito tempo, tendo seu primeiros aparecimentos enquanto temas, a partir dos anos 2000.

As narrativas sobre a Amazônia, desde o período medieval até a Belle Époque e a era da borracha, revelam uma região vista de maneiras diversas: ora como um paraíso utópico, ora como um inferno verde. A floresta amazônica, com sua vastidão e mistério, continua a desafiar a imaginação dos escritores e a fascinar aqueles que nunca a conheceram. A Amazônia sempre foi descrita como um lugar de imensidão labiríntica, onde a exuberante natureza e a água estão intrinsecamente ligadas, refletindo a dificuldade de capturar a essência da selva para aqueles que nunca a vivenciaram. Escritores distantes continuam a focar na paisagem como um elemento essencial do imaginário, perpetuando a fascinação pela floresta e contribuindo para a continuidade dessas narrativas sobre a Amazônia.

Narrativas que ao longo dos séculos foram profundamente influenciadas pela visão dos exploradores e pela representação romantizada da região. Essa perspectiva colonizadora serviu para despertar interesse em seus recursos e potencialidades, mas também resultou em exploração e saque dos ecossistemas locais. A ideologia colonizadora permeou as tradições orais e as narrativas sobre a Amazônia, integrando-se a um imaginário fantasioso que continua a influenciar a percepção da região.

Em paralelo, podemos observar como tanto a produção dramatúrgica LGBTQIAPN+ que ainda se articula no cenário teatral de Manaus quanto as narrativas sobre a Amazônia refletem a luta por visibilidade e reconhecimento. Ambas, são narrativas que buscam mostrar como é fundamental romper com estereótipos, buscando uma representação mais autêntica. A contínua evolução dessas narrativas reflete na construção de pensamentos e ideias mais solidificados, onde essas vivências e vozes possam ser ouvidas e realmente destacadas.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, encontrei questionamentos sobre a razão de explorar as narrativas LGBTQIAPN+ no teatro de Manaus,

dado o número reduzido de obras, iniciativas, grupos e artistas dedicados a esse tema, como abordado no começo dessa seção. Essa carência não se restringe apenas aos anos 2000, que é o foco principal deste estudo, mas também se estende às décadas anteriores. No entanto, o surgimento recente e ainda modesto já proporciona uma resposta evidente para essa questão.

Somente a partir dos anos 2000, houve um aumento gradual na visibilidade e na produção de obras que abordam questões LGBTQIAPN+ no teatro em Manaus. Este crescimento, embora modesto, reflete um movimento importante de afirmação e representação dessas vozes no contexto artístico local. Essa articulação recente é descontínua, como vimos nas datas que separam uma produção da outra, dentro das obras analisadas.

No entanto, esse processo de abertura e aparecimento ainda é uma fagulha necessária para a construção de outros deslocamentos nas abordagens dramatúrgicas da produção local, no estímulo de um teatro mais engajado e também conectado com as realidades diversas do mundo e da região.

Sabemos que o teatro, como forma de expressão artística, tem o poder de influenciar e transformar percepções, como por exemplo, proporcionar espaço para que narrativas marginalizadas sejam ouvidas e valorizadas. Portanto, esse começo de aparecimento dessas presenças, mesmo que tímida e descontínua de narrativas LGBTQIAPN+ no teatro de Manaus ainda é um início de algo ainda em construção.

Esta pesquisa pretende ter continuidade no doutorado, investigando metodologias de criação de dramaturgias de urgências e insurgências, utilizando a autoficção como linguagem para o surgimento das temáticas LGBTQIAPN+. Enquanto nesta dissertação falo sobre apagamento, no doutorado pretendo abordar o aparecimento. Este aparecimento de nossas insurgências ocorre à medida que construímos nossa identidade, especialmente em tempos de maior esclarecimento, embora ainda enfrentemos ameaças às nossas liberdades.

A autoficção tem sido uma linguagem amplamente utilizada nas dramaturgias de si e nas narrativas que agora emergem de nossa perspectiva, e não mais sob o olhar do outro sobre nós. Ao explorar a

autoficção, buscamos trazer à tona histórias e experiências que refletem nossas próprias vivências, oportunizando uma representação mais autêntica e enérgica das questões ligados ao universo temático LGBTQIAPN+. Assim, a continuidade desta pesquisa no doutorado visa aprofundar a compreensão e o uso dessas metodologias para trazer esses modos de produção da produção teatral contemporânea e fortalecer as vozes das minorias sexuais e de gênero.

REFERÊNCIAS

A CRÍTICA. (2023, 15 de fevereiro). Manaus é a Terceira Capital do Brasil A CRÍTICA. (2023, 15 de fevereiro). Manaus é a Terceira Capital do Brasil Mais Insegura para Pessoas LGBT. Acritica. Disponível:

<https://www.acritica.com/manaus/manaus-e-a-terceira-capital-do-brasil-mais-insegura-para-pessoas-lgbt-1.292331>. Acesso em: 30 de Janeiro de 2024.

_____. Espetáculo de Natal "Lágrimas de Brinquedos" é apresentado no TA. Disponível em: <https://www.acritica.com/entretenimento/espetaculo-de-natal-lagrimas-de-brinquedos-e-apresentado-no-ta-1.245993>. Acesso em: 23 jan. 2024.

ABRUNHOSA, Pedro. Balada de Gisberta [Gravação]. Universal Music Portugal SA, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0VewmyOBSfs2q6f5xrhAzP?si=aa95541c388b41c3>. Acesso em: 05 jun. 2024.

ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS. Alfredo Fernandes e o Teatro Infantil. Disponível em: <https://academiaamazonensedeletras.com/alfredo-fernandes-e-o-teatro-infantil/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

AH, Aventuras na história. Dandara Santos: o brutal assassinato que chocou o país. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/vitrine/dandara-santos-o-brutal-assassinato-que-chocou-o-pais.phtml>. Acesso em: 14 maio 2024.

ALVES FILHO, Armando; SOUZA JÚNIOR, José Alves de; BEZERRA NETO, José Maia. Pontos de História da Amazônia. 3. ed. rev. e ampl. Belém: Paka-Tatu, 2001.

ALVES, Mateus Felipe. Olhares cruzados: o Pink Money e o Movimento LGBT. Universidade de Santa Cruz do Sul, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/2490>. Acesso em: 19 jun. 2024.

AMOR À VIDA. Rio de Janeiro: Rede Globo, mai-nov, 31 jul. 2013a. Novela.

ARISTÓTELES. Arte Poética. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARRUDA, Rila. Políticas culturais no Amazonas (1997- 2010). Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_RilaArrudaCosta_Políticas_culturais_no_Amazonas.pdf. Acesso em: 20 jan. 2024.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATÉLIE 23. Persona: face um. Manaus: 2014.

ATÉLIE VOADOR TEATRO. (2022). Cabaré Vibrátil. Disponível: <https://www.atelievoadorteatro.com.br/cabare-vibratil>. Acesso em 14 de Julho de 2024.

BANDEIRA, Jorge. Arrebentando de vez com o arrebatamento: after 0:00AM. Disponível em: <http://palavradofingidor.blogspot.com/2010/12/arrebentando-de-vez-com-o-arrebatamento.html>. Acesso em: 28 fev. 2024.

_____. Cabeças Decapitadas. Manaus: Thysanura, 2016.

BATISTA, Djalma. Amazônia: cultura e sociedade. Organização: Tenório Telles. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

BAUM, Vicki. A Árvore que Chora: O Romance da Borracha. Porto Alegre: Globo, 1946.

BENTLEY, Eric. O Dramaturgo como Pensador. Tradução: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1991.

BERNARDO, A. Infográfico: evolução dos personagens LGBT nas novelas, ano a ano. Superinteressante, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/infografico-evolucao-dos-personagens-lgbt-nas-novelas-ano-a-ano>. Acesso em: 21 jan. 2024.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução: Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. (2023, janeiro). 131 pessoas trans perderam a vida em 2022 no Brasil, aponta dossiê. Disponível: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/janeiro/131-pessoas-trans-perderam-a-vida-em-2022-no-brasil-aponta-dossie>. Acesso: 14 de Março de 2024.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Dossiê apresentado ao MDHC indica 273 mortes de LGBTIA+ no Brasil, em 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/dossie-apresentado-ao-mdhc-indica-273-mortes-de-lgbtia-no-brasil-em-2022>. Acesso em: 30 abr. 2024.

BRECHT, Bertolt. Teatro dialético: ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1967.

BRITO, F. (2019). A origem do nome "Amazônia". Recuperado de: <https://www.frankbritocultural.com/a-origem-do-nome-amazonia/>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARREIRO, Rodrigo. A linguagem do cinema: uma introdução. Recife: Ed. UFPE, 2021.

CÁSSIA, Lopes; SANCHES, João. O drama e suas interfaces. Salvador: EDUFBA, 2020.

CENARIUM. Homofobia: atentado a tiros contra casal LGBTQIA+ causa revolta em Manaus. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/cenarium/2021/09/12/176708_homofobia-atentado-a-tiros-contracasal-lgbtqia-causa-revolta-em-manaus.html. Acesso em: 14 maio 2024.

CHANGE.ORG. Representatividade Trans Já - Diga Não ao "Trans Fake". Disponível em: <https://www.change.org/p/sated-representatividade-trans-j%C3%A1-diga-n%C3%A3o-ao-trans-fake>. Acesso em: 14 mar. 2024.

CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO. Luis Antonio Gabriela. Disponível: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 03 jun. 2024.

CIA VITÓRIA RÉGIA. (2002). A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê. Disponível: <https://ciadeteatrovitoriaregia.wordpress.com/espeticulos/sapotarobeque/>. Acesso em: 16 de Julho de 2024.

CÍCERO, Marco Tulio. Sobre el orador. Tradução: Denni Sales. Editor Digital: Titivillus. Biblioteca Clásica Gredos – 300.

CNN BRASIL. Dentista morto em Salvador: o que sabemos sobre o crime. Disponível: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/dentista-morto-em-salvador-o-que-sabemos-sobre-o-crime/>. Acesso: 14 de Maio de 2024.

COELHO MORENO, Jamile. *Conceito de minorias e discriminação*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 29, n. 3, p. 45-60, 2024. Disponível: https://www.seer.uscs.edu.br/index.php/revista_direito/article/view/888/740. Acesso em: 10 de Junho de 2024.

COLLING, Leandro [et all]. Artivismos das dissidências sexuais e de gênero

CONTINENTE, Revista. Expectadores, mas também cúmplices. Leidson Ferraz. Recuperado de: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/122/espectadores--mas-tambem-cumplices>. Acesso em: 01 de Março de 2023.

CORNAGO, Óscar. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. (minha tradução). Disponível em: <https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/07-Cornago-Oscar-biodrama.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2024.

CORREIO. Polícia descarta latrocínio em investigação sobre dentista morto no Rio Vermelho. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/minha-bahia/policia-descarta-latrocínio-em-investigacao-sobre-dentista-morto-no-rio-vermelho-1223>. Acesso em: 14 maio 2024.

COSTA, Selda Vale da, AZANCOTH, Ediney. Amazônia em cena: Grupos teatrais em Manaus (1969-2000). Manaus: Editora Valer, 2014.

_____. Cenário de Memórias - Movimento Teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Editora Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

CULTURA PARÁ. (2001). Cia de Teatro Madalenas. Disponível: <http://www.culturapara.art.br/teatro/madalenas/index.htm>. Acesso em: 13 de Julho de 2024.

CUNHA, Euclides da. As Margens da História. 1ª edição. Editora Unesp, 24 junho 2019.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios no Brasil: história, direitos e cidadania. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

D24am. (2010). Temporadas gratuitas vão até o mês de dezembro. D24am. <https://d24am.com/plus/temporadas-gratuitas-vaio-ate-o-mes-de-dezembro/>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

_____. Coletânea Teatral Reúne Textos de Artistas Amazonenses. Disponível: <https://d24am.com/plus/coletanea-teatral-reune-textos-de-artistas-amazonenses/>. Acesso em: 24 de Janeiro de 2024.

DANAN. Joseph. O que é a dramaturgia. Título original: Qu'est-ce que la dramaturgie?. Tradução: Luís Varela. Évora: Editora Licorne, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2010.

_____. Kafka – Por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva ; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. – 1. ed.; 3. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.

_____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrênica Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DOLAN, J. (1994). Presence and Desire. University of Michigan Press. 1994.

DOUBROVSKY, Serge. Le Livre brisé. Paris: Grasset, 1989. (minha tradução).

DOYLE, Arthur Conan. *O Mundo Perdido*. Tradução de Romualdo Apis Guimarães. Título original: *The Lost World*. Editora Nova Alexandria Ltda. São Paulo - SP, 1998.

EM. IBGE divulga mapeamento de cidades com maior população indígena [recurso eletrônico]. Disponível: https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2012/06/27/interna_nacional,302869/ibge-divulga-mapeamento-de-cidades-com-maior-populacao-indigena.shtml. Acesso em: 3 jul. 2023.

ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FAILLA, Zoara. Retratos da Leitura no Brasil V. 5. Rio de Janeiro: GMT Editores LTDA, 2021.

FARIA, João Alberto. História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, Silvia Teatralidades Contemporâneas São Paulo: Perspectiva, 2010.

FILGUEIRAS, Aldisio; SALES, Denni et al. Sábados Detonados. Manaus: Editora Valer, 2008.

FILHO, Mamede. BBC News: A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal. Disponível: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf. Acesso: 01 de Maio de 2024.

FILOSÓFICO, Café. Autoficção: no limiar da biografia e da invenção: Michel Laub. Youtube, 14 de abr. de 2019. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=91JHBpDsTO4&t=819s>. Acesso: 16 de Fevereiro de 2024.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. O que é homossexualidade. Coleção primeiros passos. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

G1, Maranhão. Caso Ana Caroline: vídeo mostra jovem lésbica momentos antes de ser assassinada. Disponível: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2024/01/19/caso-ana-caroline-video-mostra-jovem-lesbica-momentos-antes-de-ser-assassinada.ghtml>. Acesso: 14 de Maio de 2024.

_____. (2022). De onde veio o nome Manaus? Recuperado de: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2022/01/11/de-onde-veio-o-nome-manaus.ghtml>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

_____. (2023, 21 de julho). Amazonas Registra Aumento de Crimes Contra Pessoas LGBTQIAPN. Globo. Recuperado em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/07/21/amazonas-registra-aumento-de-crimes-contra-pessoas-lgbtqiapn.ghtml>. Acesso: 30 de Janeiro de 2024.

_____. *Festival Amazonas de Ópera, o maior da América Latina, é cancelado em 2024 por falta de verba, diz Secretaria de Cultura*. 2024. Disponível: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2024/03/10/festival-amazonas-de-opera-o-maior-da-america-latina-e-cancelado-em-2024-por-falta-de-verba-diz-secretaria-de-cultura.ghtml>. Acesso em: 12 jun. 2024.

GARFIELD, Seth. Dossiê: o brasil visto de fora. A Amazônia no imaginário norte-americano em tempo de guerra. *Rev. Bras. Hist.* 29 (57) • Jun 2009. Disponível: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882009000100002>. Acesso em: 24 de Julho d 2024.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega universidade, 1989.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. Ed 1. Manaus: Editora Valer, 1994.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

HORIZONTE DA CENA. (2015). *A estética negra ressignificada no espetáculo “Madame Satã”, do Grupo dos Dez*. Disponível: <https://www.horizontedacena.com/tag/madame-sata/>. Acesso: 13 de Julho de 2024.

IBGE. Povos Indígenas no Brasil [recurso eletrônico]. Disponível: <https://indigenas.ibge.gov.br>. Acesso em: 3 jul. 2023.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LEÃO, Howardinne Queiroz. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Acesso em: 20 de jun. de 2024.

LEOPOLDO, Rafael. *Cartografia do pensamento queer*. 1ª ed./Salvador – BA: Editora Devires, 2020.

LIMA, DEBORA. Notícias da TV. Romance lésbico chocou público e causou mudança drástica em novela da Globo. Disponível: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/romance-lesbico-chocou-publico-e-causou-mudanca-drastica-em-novela-da-globo-95607?cpid=txt>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

MACRAE, Edward. *A construção da Igualdade*. Salvador: EDUFBA, 2018.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6 ed. – São Paulo: Global, 2004.

MALERBA, J. Homossexualidade e alteridade: uma análise bakhtiniana das Paradas Gays. *Mídia e Cotidiano*, v. 11, n. 1, p. 190-206, 17 maio 2017.

MAMET, David. *Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

MEIRA, Márcio. *A persistência do aviamento: colonialismo e história indígena no Noroeste Amazônico*. São Carlos: EDUFSCAR, 2018.

MELLO, Wagner. *É proibido jogar lixo neste local*. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2003.

_____. Entrevista concedida ao autor. Manaus, dez. 2023. (Apêndice).

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Editora iluminuras Ltda, 2012.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*/ Georges Minois; Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP: 2003.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, página 20 - 25, 2017.

MORENO, N. (2002). A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. *Sala Preta*, 2, 310-317. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p310-317>. Acesso em: 24/01/2024.

NOGUEIRA, L; PEREIRA, M; TOITIO, R. *O Brasil fora do armário: diversidade sexual, gênero e lutas sociais*. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Rosa Luxemburgo, 2020.

NOGUEIRA, Leandro; et al. *O Brasil fora do armário: diversidade sexual, gênero e lutas sociais*. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Rosa Luxemburgo, 2020.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1995.

O GLOBO. (2019, Outubro). Crítica: '3 maneiras de tocar no assunto'. Disponível: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-3-maneyras-de-tocar-no-assunto-24008935>. Acesso em: 14 de Julho de 2024.

OBSERVATÓRIO DE MORTES E VIOLÊNCIAS LGBTI+ NO BRASIL. Dossiê denuncia 230 mortes e violências de pessoas LGBT em 2023. Disponível: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2023/>. Acesso: 14 de Maio de 2023.

OLIVEIRA, C. (2018, 28 de setembro). Entrevista com o polêmico Zé Celso: sem papas na língua. *D24am*. Disponível: <https://d24am.com/plus/entrevista-com-o-polemico-ze-celso-sem-papas-na-lingua/>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática. S.A, 1989.

PAULIN, Bruna. BR-Trans: peça com Silvero Pereira aclamada no Brasil e em festivais internacionais encerra sua trajetória em única apresentação dia 08 de dezembro no Theatro São Pedro. *Bruna Paulin*, 29 nov. 2021. Disponível: : <https://brunapaulin.com/2021/11/29/br-trans-peca-com-silvero-pereira-aclamada-no-brasil-e-em-festivais-internacionais-encerra-sua-trajetoria-em-unica-apresentacao-dia-08-de-dezembro-no-theatro-sao-pedro/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

PETER, Szondi. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

PILATI, Claudia. Espetáculo com Jesus travesti tem sessão barrada em Salvador. *GaúchaZH*, Porto Alegre, 26 out. 2017. Disponível: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2017/10/espetaculo-com-jesus-travesti-tem-sessao-barrada-em-salvador-cj9ahlfpq02wi01lcyimha0ed.html>. Acesso em: 3 jun. 2024.

PIZARRO, Ana. Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização. Trad.

PLATÃO. Apologia de Sócrates, Eutífron, Críton. Trad. de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.

POMPEIA, Raul. Novelas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol.1.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala: Informe para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020.

PUCHNER, Martin. O mundo da escrita; como a literatura transformou a civilização. Trad. Pedro Maia soares. Companhia das letras, São Paulo – SP, 2019.

RAMINELLI, Ronald. TUPINAMBÁ, Eva. In: PRIORE, Del Mary (org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004.

RANKBRASIL. Cidade com Maior População Indígena [recurso eletrônico]. Disponível: https://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/06mp/Cidade_Com_Maior_Populacao_Indigena. Acesso em: 3 jul. 2023.

REALTIME1. (2023, 5 de abril). Manaus é Cidade com Mais Assassinatos de LGBTQIA+ no Brasil. RealTime1. Disponível: <https://realtime1.com.br/manaus-e-cidade-com-mais-assassinatos-de-lgbtqia-no-brasil/>. Acesso em: 30 de Janeiro de 2024.

REBOLLO, J. G. ANTROPOLOGÍA, VISUALIDAD Y REFRACCIÓN: UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS (1940-1968) / ANTHROPOLOGY, VISUALITY AND REFRACTION: AN APPROACH ON GENDER REPRESENTATIONS IN HOLLYWOOD CINEMA BY THE HAYS CODE.

Vivência: Revista de Antropologia, [S. l.], v. 1, n. 50, 2017. DOI: 10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363. Disponível: : <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/13363>. Acesso em: 25 mar. 2024.

REIS, Arthur César Ferreira, 1906. A Amazônia e a integridade do Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

REUTER, Yves. A análise da narrativa. Trad. Marcos Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

REVISTA FALAS BREVES. (s.d.). Título não fornecido. Disponível: <https://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/138/153>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

REYNAUD, Nayara. Estreia "O Jogo da Imitação" conta história do matemático que ajudou Vitória Aliada na 2ª Guerra. *UOL Cinema*, São Paulo, 4 fev. 2015. Disponível: : <https://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2015/02/04/estreia-o-jogo-da-imitacao-conta-historia-do-matematico-que-ajudou-vitoria-aliada-na-2-guerra.htm>. Acesso em: 3 jun. 2024.

RIBEIRO, I. R. A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais

RICHARDS, Jeffrey. Sexo, desvio e danação: as minorias na idade média. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ROLNIK, S. Subjetividade antropofágica. Núcleo de Estudos da Subjetividade. São Paulo, 1998. Disponível: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof> Acesso em: 06 de Junho de 2024.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta. Financiamento e fomento à cultura no Brasil : estados e Distrito Federal / Antônio Albino Canelas Rubim, Fernanda Pimenta Vasconcelos (organizadores). - Salvador: EDUFBA, 2017.

SALES, Denni. Coisas para depois de meia-noite. Manaus: 2010.

SALLES, Carlos Alberto Côrrea; CÉSAR, Jussara Maria de Fátima [et all]. Estudos sobre a homossexualidade : Debates Junguianos. 1 ed. São Paulo: Vetor, 2011.

SALVADOR DA BAHIA. (2019). Corre Coletivo Cênico – peça Museu do Que Somos. Disponível: <https://www.salvordabahia.com/eventos/corre-coletivo-cenico-peca-museu-do-que-somos/>. Acesso em 14 de Julho de 2022.

SANTOS, Adriano Maia Dos [et al.]. População LGBT+: Demandas e necessidades para a produção do cuidado. Salvador: EDUFBA, 2021

SARA, Salih. Judith Butler e a Teoria Queer. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. – 1. ed.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. Oscar Wilde. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

SCHMITZ, Beto. CEDOC: Centro de documentação Prof. Dr. Luiz Mott. Disponível: : <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2024/01/19/2023-de-mortes-violentas-lgbt-no-brasil-ggb/>. Acesso: 01 de Maio de 2024.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Claudio Santoro: Legado Artístico e Cultural do Amazonas. Disponível: <https://cultura.am.gov.br/claudio-santoro-legado-artistico-e-cultural-do-amazonas/>. Acesso em: 15/01/2024.

_____. Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro. Disponível: <https://cultura.am.gov.br/liceu-de-artes-e-oficios-claudio-santoro/>. Acesso em: [data de acesso, no formato 15/01/2024].

SEDGWICK, Eve Kosofsky Epistemology of the Closet. In: ABELOVE, Henry et alli. The lesbian and gay studies reader. New York/London, Routledge, 1993:45-61. Tradução: Plínio Dentzien; Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. Disponível: : <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 18 de Abril de 2024.

SESC IPIRANGA. (2018). Projeto traça panorama da dramaturgia brasileira. Folha de S.Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/projeto-traca-panorama-da-dramaturgia-brasileira.shtml>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

SILVA, Edgar. Há 95 anos, Pier Paolo Pasolini nascia para dar ao cinema um tom crítico que o fez ser perseguido. *Acervo Folha*, São Paulo, 5 mar. 2017. Disponível: : <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/03/05/ha-95-anos-pier-paolo-pasolini-nascia-para-dar-ao-cinema-um-tom-critico-que-o-fez-ser-perseguido/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

SOARES, Taciano. Entrevista concedida ao autor. Manaus, Jan. 2024. (Apêndice).

SOCIOAMBIENTAL. Cidade mais indígena do Brasil, São Gabriel da Cachoeira, se isola contra a Covid-19 [recurso eletrônico]. Disponível: : <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/cidade-mais-indigena-do-brasil-sao-gabriel-da-cachoeira-se-isola-contra-a-covid-19>. Acesso em: 3 jul. 2023.

SOTEROPRETA. (2017, Janeiro). Coletivo das Liliths apresenta Xica -a história de Francisco Manicongo. Disponível: <https://portalsoteropreta.com.br/2017/01/26/coletivo-das-liliths-apresenta-xica-historia-de-francisco-manicongo/>. Acesso em: 14 de Julho de 2024.

SOUZA, Márcio. A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

_____. História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI – 1. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2019.

_____. O palco verde. 1 ed. Rio Comprido: Marco Zero, 1984

SP ESCOLA DE TEATRO. (2021, Maio). Identidade de gênero é mostrada com mistério, humor e música em Pink Star do Satyros. Disponível:

<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/espetaculo-pink-star-satyros-identidade-genero-misterio-humor-musica>. Acesso em 14 de Julho de 2024.

_____. (2024). Morre o Ator e Diretor Francisco Carlos, Grande Nome do Teatro Nacional. Disponível:

<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/morre-o-ator-e-diretor-francisco-carlos-grande-nome-do-teatro-nacional>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

TCA.BA.GOV. (2017). Os Pássaros de Copacabana. Disponível:

<http://tca.ba.gov.br/content/os-p%C3%A1ssaros-de-copacabana>. Acesso: 13 de Julho de 2024.

TEATRO DAS ARTES GÁVEA. (2022, dezembro). Tom na fazenda.

Disponível: <https://teatrodasartes.com.br/eventos/tom-na-fazenda/>. Acesso em: 14 de Julho de 2024.

TEATRO JORNAL. (2011, agosto). O Drama em Mantra de Francisco Carlos.

Disponível: <https://teatrojornal.com.br/2011/08/o-drama-em-mantra-de-francisco-carlos/>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

_____. (2020, dezembro). O Bioma Francisco Carlos. Disponível:

<https://teatrojornal.com.br/2020/12/o-bioma-francisco-carlos%EF%BB%BF>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

THIAGO, Kirk; JATOBÁ, Felipe Maya. Quarto Azul. Manaus, 2018.

TRANSAMAZÔNICA TEATRO. Dramaturgia Amazônida Contemporânea.

Youtube, 2019. Duração: 2:19:20. Disponível: :

<https://www.youtube.com/watch?v=QulEeKlknhQ&t=5231s>. Acesso em: 01 de Janeiro de 2024.

TRÓI, Marcelo de. Corpo dissidente e desaprendizagem: do teat(r)o oficina aos a(r)tivismos queer. Dissertação (mestrado). Instituto de humanidades, artes e ciências professor Milton Santos programa multidisciplinar de pós-graduação em cultura e sociedade. Universidade federal da Bahia. Salvador, 2018.

Disponível: : <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25420>. Acesso: 30 de Janeiro de 2024.

TV Brasil. (s.d.). Especiais TV Brasil: "Lágrimas de Brinquedo". Disponível:

<https://tvbrasil.ebc.com.br/especiaistvbrasil/episodio/lagrimas-de-brinquedo>. Acesso em: 23 de Janeiro de 2024.

UFES. Observatório de tradução arte e mídia: Projeto de Tradução: Coming after Midnight, peça de Denni Sales. Disponível: : <https://observatoriodetraducao.ufes.br/coming-after-midnight>. Acesso: 25 de Fevereiro de 2024.

UOL. TV E FAMOSOS. Por conta de beijo lésbico, parlamentares fazem campanha contra "Babilônia". Disponível: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/03/20/por-counta-de-beijo-lesbico-parlamentares-fazem-campanha-contrababilonia.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

VELHO, Álvaro. O descobrimento das Índias: O diário da viagem de Vasco da Gama. Introdução, notas e comentários finais: Eduardo Bueno. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

VERNE, Júlio. *A Jangada: 800 Léguas pelo Amazonas*. Tradução de Maria Alice Araripe de Sampaio Dória. Planeta, São Paulo -SP, 2003.

VIDARTE, Paco. *Ética bixa*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

WWF Brasil. (2022). Sobre a Amazônia. Recuperado de: <https://www.wwf.org.br/amazonia/>. Acesso: 04 de Junho de 2024.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Melhor Teatro*: Plínio Marcos. 1ª edição digital. São Paulo: Global, 2012.