

## **Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual**

### ***Notes and reflections on the relationship between theater in Brazil and sexual diversity***

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji)

Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Minas Gerais / Brasil

tibaji.alberto@gmail.com

**Resumo:** Este artigo trata das complexas relações entre diversidade sexual e teatro no Brasil. Alguns textos e espetáculos são tomados como exemplos metonímicos das dificuldades de se pensar criticamente sobre as referidas questões: *O patinho torto*, de Coelho Neto, espetáculos do grupo Dzi Croquettes e de modo mais conciso são discutidas algumas peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Jô Bilac e Silvero Pereira. A complexidade da discussão reside sobretudo na dificuldade de evitar a tentativa de classificação de textos dentro da esfera LGBTQ, a confusão entre gênero e orientação sexual, a padronização das personagens e da estética queer.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; diversidade sexual; *O patinho torto*; Dzi Croquettes.

**Abstract:** This article deals with the complex relationships between sexual diversity and theater in Brazil. Some texts and performances are taken as metonymic examples of the difficulties of thinking critically about this issue. Coelho Neto's *O patinho torto* and performances by the group Dzi Croquettes, as well as some plays by Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Jô Bilac and Silvero Pereira are discussed here, though in a rather concise way. The complexity of the discussion lies above

all on the difficulty of avoiding the attempt to classify texts within the LGBTQ sphere, the confusion between gender and sexual orientation, and the standardization of characters and queer aesthetics.

**Keywords:** Brazilian theatre; sexual diversity; *O patinho torto*; Dzi Croquettes.

Recebido em: 12 de março de 2017.

Aprovado em: 9 de junho de 2017.

## 1 Introdução

O teatro é visto com certa frequência como uma espécie de refúgio que abriga a diversidade sexual<sup>1</sup>: seja na dramaturgia, com personagens que podem explícita ou implicitamente manifestar seus desejos homoeróticos, seja na vida pessoal das trabalhadoras e dos trabalhadores da cena teatral. Em volume bastante conhecido acerca do referido tema, Alisa Solomon e Framji Minwalla chegam a declarar que

*The queerest art* procura olhar primeiramente para o cânone clássico, começando com peças de Alisa Solomon e Laurence Senelick, que saltam em termos geográficos e temporais para perguntar de diferentes perspectivas sobre o teatro como uma forma que há muito tempo foi associada a sexualidades dissidentes e vice-versa. Como Senelick coloca, “o teatro é mais teatro quanto mais *queer* ele for” (SOLOMON; MINWALLA, 2002, p. X, tradução nossa).

Para iniciar nossa reflexão, queremos discutir a peça *O patinho torto*, de Coelho Neto, como exemplo da dificuldade de abordar a complexidade das relações entre diversidade sexual e teatro no Brasil. A peça, provavelmente escrita por volta de 1917, só é editada em livro em 1924, e, apesar de alguns anúncios noticiando sua estreia em 1918 e na

---

<sup>1</sup> Entendemos aqui a questão da diversidade sexual num escopo bastante amplo, que abarca tanto as diversas orientações sexuais quanto a diversidade de gênero, no sentido das identidades masculinas, femininas, não binárias, etc. e de suas expressões.

década de 1920, só vem a ser encenada em 1964 (cf. BRAGA, 1998, p. 23).<sup>2</sup> Ao comentar o enredo da peça, Sábado Magaldi (1997, p. 176) afirma que

*O patinho torto* (em três atos), que dá título geral ao livro, talvez seja a [peça] mais fraca. Baseou-se numa notícia de jornal, publicada em Belo Horizonte. Um atestado médico, passado pelo Dr. David Rabello em 8 de novembro de 1917, dá conta de que Emília Soares é homem. “Le vrai peut quelques fois n’être pas vraisemblable”, epígrafe tirada de Boileau, forneceria a justificação intelectual do entrecho.

O modo sucinto como nosso crítico aborda o enredo não nos dá muitas pistas sobre o fato motivador da comédia de Coelho Neto. Bem mais recente do que o nosso incontornável *Panorama do teatro brasileiro*, Marta Morais da Costa (2012), em texto publicado no livro intitulado *História do teatro brasileiro*, dirigido por João Roberto Faria, afirma:

No teatro, a obra de Coelho Neto apoia-se na observação do real, demonstrada pela presença corajosa de assuntos polêmicos, resultantes de mudanças sociais ainda incipientes, mas já flagradas pelo dramaturgo. Assim acontece em especial com as comédias, como a mudança de sexo de Eufêmia em *O patinho torto* (COSTA, 2012, p. 341).

Novamente aqui temos em linhas gerais a ideia de que a peça trata da mudança de sexo de uma mulher que, após intervenção cirúrgica, teria se tornado homem, assunto inspirado em fato real acontecido no início do século XX. Newton Moreno (2002), em brevíssimo comentário acerca do texto de Coelho Neto, apresenta de modo bastante questionável o tema da peça, desta feita comparando-a a uma obra de Qorpo Santo:

No Brasil, Qorpo Santo em *A separação de dois esposos*, e Coelho Neto em *Os mistérios do sexo* ou *O patinho*

---

<sup>2</sup> Coelho Neto publicou a peça *O patinho torto* no jornal *A Política*, do seguinte modo: o Ato I em 15 de novembro de 1918; o Ato II em 22 de novembro de 1918; o Ato III em 23 de novembro de 1918. O jornal *A Rua* noticiou, em 20 de agosto de 1918, uma possível montagem da peça ainda em 1918, pelo Sr. [Leopoldo] Fróes, mas não há indícios de que ela tenha ocorrido. *A Rua* ainda noticiou, em 16 de outubro de 1918, que Coelho Neto programava a publicação de suas comédias e farsas para 1920 ou 1921, pela Editora Chardron, do Porto, porém, de fato, só foram publicadas em 1924.

*torto* são exemplos da primeira metade do século [sic] que retratam de modo irreverente personagens gays. Não se tratam de peças que discutam exatamente o homoerotismo (MORENO, 2002, p. 311).<sup>3</sup>

Como veremos adiante, a peça de Coelho Neto não possui um personagem gay!

Nem mesmo na “Apresentação” do volume publicado pela Funarte, Cláudia Braga (1998), que realizou a seleção e estabeleceu os textos dramáticos de Coelho Neto, consegue compreender o sentido do texto: “Crítica velada ao feminismo? Insinuação de homossexualismo [sic] feminino? Não se sabe. A ambiguidade do texto deixa as perguntas sem resposta. O fato é que, seja lá o que for, foi tratado com a mais absoluta imparcialidade por parte do autor” (BRAGA, 1998, p. 23). Causa espécie que a estudiosa possa afirmar a imparcialidade de Coelho Neto, ainda que não saiba do que o texto trata. Em sua “Apresentação”, Braga (1998, p. 23) afirma que o dramaturgo teria partido de notícia de jornal publicada em novembro de 1917 e que teria tomado como referência o conto infantil *O patinho feio*.

A notícia a que se refere Braga é certamente a que foi publicada no dia 16 de outubro de 1917, na primeira página da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Em letras bastante destacadas diz em sua chamada: “As surpresas da vida. Emília é homem! Era normalista em Belo Horizonte. Hoje é rapaz e chama-se David. Entrevista com o novo Fregoli”.<sup>4</sup> Segue, então, matéria razoavelmente extensa em que o jornal apresenta o

<sup>3</sup> Aqui faz-se necessário lembrar que a peça de Qorpo Santo é de 1866 e que este faleceu em 1883, não sendo, pois, um autor da primeira metade do século XX.

<sup>4</sup> A referência ao ator italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936) é extremamente pertinente e importante, e mereceria uma nota mais extensa. Fregoli tornou-se mundialmente famoso por sua agilidade na arte do travestimento. Veio ao Brasil em 1895 e provocou comentários os mais interessantes na imprensa da época: “[o] que há talvez de mais notável no Sr. Fregoli é a rapidez elétrica de suas transformações. Mal desaparece por uma porta, vestido de homem, e ei-lo que reaparece por outra disfarçado de mulher, com todos os seus atributos” (FREGOLI, 1895, p. 2). Uma cena bastante comentada é um duo entre um homem e uma mulher em que se comenta a habilidade vocal do ator: “[a] sua garganta hermafrodita chega a reproduzir em cena longos e agradáveis duetos entre um barítono e uma soprano, voltando ora as costas ao público, reproduzindo um tipo masculino, ora a frente, representando um tipo de freira ou coisa que o valha” (O EXCÊNTRICO..., 1895, p. 2).

ocorrido. Emília Soares, moradora da cidade de Belo Horizonte, convence o pai a levá-la ao médico, exigindo que fosse o Dr. David Correa Rabello. O médico, depois de examinar a paciente na casa desta, solicita vê-la no consultório. Terminada a consulta, o pai teria perguntado: “Então, doutor, que tem a minha filha?”. Ao que o médico teria respondido: “Filha, Sr. Soares? O senhor tem aqui um filho e do bom!”. Diante do espanto do pai, o doutor pontificou: “É o que lhe digo. Emília é... homem! Não tenho a menor dúvida. É um caso de hipospadia. Não é um hermafrodita porque o hermafroditismo verdadeiro não existe” (AS SURPRESAS..., 1917, p. 1). O caso é também narrado por Humberto Werneck (1997, p. 34):

Emília (“feia até como homem”, evoca um contemporâneo), que na comédia de Coelho Neto se chamou Eufêmia, passou por três operações, ao cabo das quais, havia quem contasse em Belo Horizonte, teria selado a transformação jogando ao mar as tranças de colegial. Casou-se com Rufina, colega de Escola Normal por quem se apaixonara ainda mulher – e a história só não recebeu fecho de ouro porque (ao contrário do que conta Pedro Nava em suas memórias) o casal não teve filhos.

Em artigo bastante detalhado, Luiz Morando (2012) discute o ocorrido a partir da leitura de fontes importantes: alguns jornais de Belo Horizonte no período que vai de 1917 a 1939; a tese apresentada pelo Dr. David Rabello no concurso para professor substituto de Medicina (na qual narra detalhadamente, com autorização do já David Soares, o caso em questão) e o livro do cronista Djalma Andrade, intitulado *Cartuchos de festim* e publicado sob o pseudônimo de Guilherme Tell. No artigo, Morando explicita a recorrência com que o caso aparece na imprensa mineira até o final da década de 1930, e conclui: “Na pequena capital mineira de então, David Soares encarnava o mito do indivíduo que, ao passar sob o arco-íris, tinha seu sexo alterado, confrontando a fixidez biológica e científica do binarismo sexual” (MORANDO, 2012, p. 152).

O artigo de Morando é também interessante por uma longa narração apresentada na tese do Dr. Rabello, do dia em que Emília Soares apresentou-se em seu consultório. Depois de uma longa descrição física, em que o médico apresenta características anatômicas consideradas masculinas, afirma que Emília Soares, “em trajes femininos, dá logo a ideia de estar em *travesti*; a *toilette* muito pouco cuidada. A blusa cai-

lhe simplesmente sobre o peito inteiramente chato e as saias fogem-lhe sobre as ancas sem nenhum apoio” (RABELLO *apud* MORANDO, 2012, p. 8). Da descrição anatômica o médico passa para uma descrição de certos comportamentos e interesses que à época eram classificados como masculinos: “[d]esde criança revelou inclinações masculinas acentuadas, preferindo sempre caçar pássaros, trepar às árvores, preferindo pequenas espingardas e pequenos instrumentos a bonecas” (RABELLO *apud* MORANDO, 2012, p. 155). Há, no caso de *O patinho torto*, uma fluidez de fronteiras, não apenas em relação ao gênero da figura de Emília/Eufêmia, mas também em relação aos fatos e à ficção.

## 2 *O patinho torto*

A peça de Coelho Neto (1998) possui três atos e seu enredo está centrado na figura de Eufêmia,<sup>5</sup> noiva de um rapaz de apelido Bibi, e filha de Custódia. Apesar de aparecer apenas na cena IV do ato I, Eufêmia já nos é apresentada anteriormente pela voz das outras personagens. Podemos destacar um diálogo entre Custódia, mãe de Eufêmia, e Clemente, pai de Bibi, em que este aceita a paixão de Eufêmia pelo futebol, enquanto aquela defende a mulher que cuida da casa e sabe pregar um botão nas ceroulas de seu marido. Contudo, mais adiante, quando Eufêmia entra em cena, Clemente, assustado diante dos hábitos da moça, defende o modo tradicional de comportamento da mulher. Eufêmia fuma, exhibe um corte à navalha no queixo (o que nos faz supor que ela fizera a barba), sonha em se alistar e lutar na guerra e afirma ter voz de barítono. A isso Clemente responde com um “[n]ão queiras contrariar a natureza. Essas coisas não são para o teu sexo” (COELHO NETO, 1998, p. 339). Eufêmia, então, recebe um médico em casa para consulta, porém pede que a consulta seja em particular. Assim, acaba indo à Casa de Saúde com o Dr. Patureba perto do fim do primeiro ato. Bibi recebe, então, um telefonema de seu pai, comunicando-lhe que Eufêmia é homem e solicitando-lhe um terno para que Eufêmia volte

---

<sup>5</sup> O nome escolhido para a personagem é bastante sugestivo. Em primeiro lugar, porque sua sonoridade está próxima de “Eu fêmea”, caracterizando-se como uma ironia do autor, já que Eufêmia percebe-se como homem/macho, e não como mulher/fêmea. Curiosamente, em grego “*eufemia*” significa palavra de bom agouro, o que pode ser visto seja como uma ironia, seja como um anúncio de possibilidades de mudanças sociais.

para casa. Depois de sua volta, a situação complica-se: Custódia não consegue aceitar que a filha agora é filho; Iracema não consegue aceitar que sua amiga íntima agora é um homem que conhece todos os seus segredos; e Clemente desespera-se pois Bibi não pode mais se casar com Eufêmia, porque ela agora é homem e porque Iracema e Eufêmia tinham tal intimidade que podem dar motivos a comentários maldosos dos conhecidos. Advém, então, um conflito bastante interessante no enredo da peça: Clemente, preocupado, exige que Eufêmia case-se com Iracema! Diante do inesperado, Eufêmia pede tempo para que possa se acostumar a sua nova situação – seu gênero desejado: “[e]u não tenho prática. Se ainda não me ajeito nas roupas quanto mais... Tenham paciência. Também não é assim. Não sou pau para toda obra” (p. 373). E usa uma imagem cômica: “[p]onham o melhor *goal-keeper* do mundo a jogar de *back* e hão de ver o fiasco” (p. 373). Como Clemente não consegue entender a imagem, Eufêmia diz que precisa de treino: “querem que eu jogue numa posição que não conheço” (p. 373). A confusão aumenta, porque em conversa particular com sua filha, Iracema, Clemente exige que ela se case com Eufêmia, ao que Iracema responde: “*com sinais de assombro*: Com sinhá? Papai está louco!? Casar-me com sinhá! (*Desata a rir*)” (p. 376). Iracema não aceita a exigência do pai, porque crê que Eufêmia é mulher. Clemente, então, termina por inventar uma história, dizendo que Custódia havia criado Eufêmia como mulher, sabendo que ela era homem. A confusão vai aumentando, e Clemente vai criando cada vez mais histórias para convencer a filha de que precisa se casar com Eufêmia. O auge da confusão acontece na cena VII do terceiro e último ato da peça, a cena mais longa de toda a comédia, em termos textuais. A comicidade da cena surge a partir da rigidez de Clemente, que, em sua inflexibilidade, chega a afirmar para Iracema: “Sinhá é o marido que te convém” (p. 379), ou, na cena seguinte: “[q]uem diria que vocês duas, brincando de comadres, com bonecas, ainda haviam de acabar marido e mulher!” (p. 381). Para complicar mais a situação, logo em seguida, Eufêmia volta ao palco no início da cena IX do terceiro ato. Eis as indicações do dramaturgo: “*Eufêmia entra pela direita vestindo peignoir branco e fumando a grandes baforadas. Assombro de todos*” (p. 381). Instala-se uma confusão e segue-se um diálogo bastante importante:

Custódia, *enlevada*: Ficas tão bem assim, minha filha! Eu acho até que não te deves vestir de outra maneira, em casa pelo menos. Na rua, enfim... vá lá, mas aqui...

Eufêmia: Não, mamãe. O passado, passado. Não quero guardar lembrança do tempo horrível que vivi no outro sexo. *Homo sum!*

Clemente: De acordo. Posições definidas. É preciso firmar-se em um sexo, mas de uma vez. Saias de manhã, calças à noite, não! Não serve. A gente precisa saber com quem vive (p. 381).

Portanto, a mãe, que dava a entender que tinha uma grande dificuldade para aceitar a decisão de Eufêmia, agora concorda com a possibilidade de Eufêmia manter-se em dois gêneros: publicamente Eufêmia poderia vestir-se e agir como homem, mas na intimidade familiar deveria vestir-se como mulher. Clemente, no entanto, pede uma definição: se quiser ser mulher, seja mulher todo o tempo; se quiser ser homem, seja homem todo o tempo. O que se apresenta aqui é a necessidade de uma definição, o que certamente guiava as intervenções cirúrgicas e hormonais nos casos de pessoas intersexuais até bem recentemente. Mas não apenas isso: há algumas décadas, a própria homossexualidade era vista como o desejo de pertencer ao gênero considerado como oposto: a mulher homossexual teria o desejo de ser um homem, e o homem homossexual teria o desejo de ser mulher. O texto de Coelho Neto, entretanto, apresenta várias situações confusas em termos de sexualidade, produzindo comicidade. O Dr. Patureba, por exemplo, é uma personagem que produz pequenas confusões cômicas. Sua entrada, por si só, é no mínimo curiosa. O médico é extremamente míope, e já na sua chegada, ao ser apresentado a Eufêmia, aperta a mão de Bibi, o que já coloca em dúvida a validade do exame que ele fará. Donária, que trabalha na casa de Custódia, chega a afirmar: “[p]obrezinha de Nhá Eufêmia. Nas mãos daquele diabo que não enxerga” (p. 348). Segundo informação do próprio autor, o Dr. Patureba “[a]cavala dois pares de óculos no nariz e experimenta a vista. Não satisfeito, acrescenta um *pince-nez*” (p. 344). Ao examinar a língua de Eufêmia, diz: “[s]e a menina fosse homem, eu diria que fumava demais” (p. 344). Tendo decidido examinar Eufêmia na Casa de Saúde a sós, depois do protesto de Custódia, que não quer deixar sua filha ser examinada por um homem sem nenhuma outra companhia, o médico tenta tranquilizá-la:

Dr. Patureba, *formalizado*: Eu não sou um homem, minha senhora.

Custódia: O senhor?!

Clemente: Essa agora!...

Dr. Patureba: Eu sou médico, e o verdadeiro médico não tem sexo: é neutro (p. 345).

As insinuações e situações ambíguas em relação à sexualidade e ao gênero também contaminam outras personagens. Durante a discussão sobre a possibilidade de ser examinada a sós com o médico, Eufêmia destrata Bibi, o que leva Custódia a protestar: “[v]ocê também nem parece homem, Bibi” (p. 347). Com isso insinua-se uma espécie de inversão de papéis: sendo Eufêmia homem, talvez Bibi seja mulher. Ou mesmo uma insinuação de homossexualidade masculina. É Iracema, irmã de Bibi, quem diz: “porque os senhores faziam questão do casamento, fosse como fosse. Mas a Bibi eu disse. Se ele teima é porque quer” (p. 362). Ou então, quando Clemente exige que Iracema case-se com sinhá, conforme citamos anteriormente, insinuando-se a possibilidade de um casamento lésbico, já que mesmo que Eufêmia declare-se homem e tenha o laudo de um médico – extremamente míope, é verdade –, Clemente e Iracema ainda tratam Eufêmia no feminino.

Nem o texto dramaturgicó nem os comentários produzidos sobre ele parecem abordar o fato ocorrido. Tudo indica, a partir do artigo de Morando, que se tratava de uma formação genital diferenciada daquelas às quais estamos acostumados e, portanto, de um caso de intersexualidade. A notícia de jornal de 1917 traz uma breve conversa com David, que explica que nascera com uma “anormalidade”, que um médico foi consultado e que afirmou “peremptoriamente” que a criança era do sexo feminino e que a “pequena anomalia desapareceria mais tarde” (AS SURPRESAS..., 1917, p. 1).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Não vai com esse comentário nenhuma exigência de que na época a sociedade estivesse atenta para as especificidades do caso de David, pois incorreríamos em anacronismo: os estudos sobre intersexualidade eram ainda incipientes e socialmente o binarismo de gênero era mais hegemônico – se é que podemos fazer tal afirmação – do que no século XXI. A título de esclarecimento, sugiro a leitura de Anne Fausto-Sterling (1993).

A peça é encenada no Rio de Janeiro somente em 1964, pelo Grupo Decisão, e os comentários localizados na imprensa carioca destacam o fato de ter sido acrescentado um segundo título à peça:

Comemorando o centenário de Coelho Neto, o “Grupo Decisão” estará apresentando no Teatro Nacional de Comédia, a partir de 14 de julho, “O Patinho Torto”. Como o título poderia parecer de peça infantil, a moçada resolveu agregar um subtítulo e com o consentimento da família de Coelho Neto, sapecaram “Os mistérios do sexo”. A *première* será em benefício da “Casa da Mãe sem Lar”... (FLAGRANTES..., 1964, p. 1).

Também encontramos referências ao fato de a peça ter permanecido censurada durante algumas décadas:

A família de Coelho Neto foi homenageada ontem no Teatro Nacional de Comédia, durante a apresentação da peça “O Patinho Torto” ou “Mistérios do Sexo” que foi extraída de uma história escrita por ele, baseada num fato verídico ocorrido em 1917.

A história conta o caso de um rapaz que foi criado como moça, até os dezoito anos e que numa consulta feita a um médico descobriu que era realmente homem. É a primeira vez que a peça é levada ao teatro, pois estava censurada desde aquela época.

[...]

A censura da peça, naquela época, deve-se ao fato de haver o travesti em muitas cenas, coisa que era atacada em 1917 (HOMENAGEM..., 1964, p. 6).

A ideia do travestimento é o que ganha destaque enquanto estratégia para a produção de comicidade: “Grupo Decisão comemora o centenário de Coelho Neto apresentando Iracema de Alencar em “O Patinho Torto” (Mistérios do sexo). Censurada desde 1917 é a gargalhada excitante de 1964. Estória de Eufêmia: um travesti inconsciente [...]” (ANÚNCIO, 1964, p. 12). Para enfatizar isso, a personagem Eufêmia é desempenhada por um ator, Emílio di Biasi, pois geralmente é mais fácil rirmos da inversão de gênero quando um ator assume uma personagem feminina do que quando uma atriz assume uma personagem masculina. Podemos imaginar os efeitos cômicos iniciais de um ator vestindo roupas

femininas e falando de futebol, os efeitos cômicos no momento em que Eufêmia entra em cena fumando e usando um *peignoir* e a comicidade dos momentos em que Clemente tenta obrigar Eufêmia a se casar seja com Bibi, seja com Iracema:

Clemente: [...] Acabo de ajustar as bodas para daqui a um ano. Combinamos o seguinte: se as coisas se mantiverem no pé em que estão, sinhá casará com Iracema, se houver modificação...

Custódia: Não, compadre... Credo! Nem é bom pensar nisso.

Clemente: Estou formulando a hipótese. Com sua filha tudo é possível.

Bibi: Souvent femme varie.

Clemente: Nesse caso, casará com Bibi. Seja como for, por fás ou por nefas, de hoje a um ano far-se-á casamento; (À Iracema:) contigo ou (A Bibi:) contigo, conforme. (Solene:) E agora que são noivos, abracem-se. (Eufêmia que se acha entre Bibi e Iracema, é abraçada por ambos) (COELHO NETO, 1998, p. 383).

Enfim, ainda que por meio do texto teatral não se possa exatamente classificar a personagem Eufêmia como intersexual ou *cross-dresser*, ou determinar sua orientação sexual, fica-nos a ideia de alguém que, tendo sido criada como mulher, identifica-se com o gênero masculino e assim deseja ser tratado. Desse modo, essas fronteiras flutuantes em relação ao gênero e à sexualidade remetem-nos a outros casos de pessoas que se identificam com o gênero masculino, mas que em princípio seriam denominadas mulheres. Deixamos aqui, apenas a título de indicação, a história de James Allen (1787-1829), que viveu ao lado de sua esposa, Abigail Allen, por mais de 21 anos e trabalhou em funções destinadas a homens, e que no momento de sua morte, verificou-se que seu corpo era biologicamente constituído como um corpo de mulher (CLAYTON, 2004); ou então a história de Billy Tipton (1914-1989), pianista de jazz branco, casado várias vezes, com três filhos adotivos, revelando-se, depois de sua morte, que, no momento de seu nascimento, havia sido designado como mulher (LAGUARDIA, 2014).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> É importante mencionar aqui uma revista de ano intitulada *A mulher-homem*, de autoria de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, estreada em 1886, no Rio de

Se temos dificuldades de categorizar a personagem Eufêmia, o que, de modo algum, perturba-nos, mais importante é observarmos que algumas passagens do texto teatral relatam as dificuldades por que passam pessoas que não se reconhecem em relação ao sexo que lhes é atribuído no momento do nascimento. É assim quando Eufêmia, conversando com Iracema, sacode furiosamente seu vestido, afirmando: “[e]ste envelope não é o meu” (COELHO NETO, 1998, p. 342); ou quando, depois de cortar os cabelos, entra “*triunfante com uma trança na mão*” (p. 368) e afirma: “[d]e Sansão, a tesoura levou as forças; a mim, fê-las vir... (*Ufano:*) Agora, sim: sou gente! (*Sopesando as tranças:*) Não pesam tanto os grilhões a um galé como me pesava esta ignomínia. Vou lançá-la ao fogo!” (p. 369). É ainda que saibamos que estamos lidando com uma comédia, vale citar um trecho bastante dramático, em que Eufêmia, contando a história do que à época chamava-se patinho torto, narra para Bibi algumas das ofensas que lhe eram dirigidas:

Eufêmia: [...] Um dizia que eu era feito – ou feita – a machado; outro que não tinha gosto, que era brutalhada, que estava muito boa para ir para a guerra responder ao 420 boche. Riam-se do meu buço. Achavam-me sem modos, e no Fluminense, quando eu torcia... não te digo nada!... Estive uma vez vai, não vai a quebrar a cara dum sujeito, um tal que espicha os olhos muito delambidos para as arquibancadas para ver...

Bibi: Sei: o homem das pernas.

Eufêmia: Sim. Bibi, a bruxa, a trouxa, o bacamarte... no outro sexo, era este seu criado. O *Patinho Torto*, cisne como tu, e formoso, porque, como homem, tem paciência, poucos me passarão a frente” (p. 365).

### 3 Dramaturgia, censura e diversidade sexual<sup>8</sup>

Janeiro, com músicas de Francisca Gonzaga, entre outros compositores. Em crítica assinada por Elói, o herói, pseudônimo de Artur Azevedo, lemos: “[a]ntes de mais nada, saibam que a mulher-homem é a Opinião Pública do Brasil, uma espécie de ser insexual [...]. O rei da Carapetônia, Carapetão não sei quantos, e sua esposa, a rainha Caraminhola, apaixonam-se ambos pela Opinião Pública; ele supõe que ela é mulher, ela está persuadida de que ele é homem, e nenhum sabe que ele-ela é comum de dois...” (AZEVEDO, 1886, p. 2). O papel da Opinião Pública era desempenhado pelo ator Vasques, muito conhecido por sua comicidade.

<sup>8</sup> Ainda que esse item trace uma espécie de panorama com momentos significativos da história do espetáculo no Brasil relativos à questão da diversidade sexual, e que, portanto, não discuta em profundidade cada texto e cada espetáculo, acreditamos ser importante registrá-los e comentá-los, permitindo que novas discussões sobre a história

Ainda no início do século XX, no Brasil, não podemos deixar de citar *O rei da vela*, texto teatral de Oswald de Andrade, escrito provavelmente em 1933 e publicado pela primeira vez em 1937. Sobre isso vale ler texto de Sábato Magaldi (1995, p. 7) sobre o momento em que viu o espetáculo em 1967:

Eu só me dei conta, de fato, da total virulência antecipadora de *O rei da vela* quando Procópio Ferreira, em 1967, por ocasião da montagem do Teatro Oficina de São Paulo, justificou não ter interpretado o texto, na década de 30: como poderia tê-lo feito, se naquele momento a Censura impedia que se pronunciasse no palco a palavra “amante”?

Ora, ainda que a afirmação de Procópio seja vaga e exija uma investigação mais detalhada sobre a censura da época, não podemos deixar de mencionar este que foi um dos primeiros textos a apresentar explicitamente personagens relacionadas ao espaço LGBT: Heloísa de Lesbos, cujo nome dispensa maiores explicações; Joana (conhecida por João dos Divãs) e Totó Fruta-do-Conde, única personagem que é apresentada demonstrando interesse homossexual. A peça tem um tom eminentemente cômico e carnavalizado.<sup>9</sup>

Em seguida, não podemos deixar de mencionar alguns textos de Nelson Rodrigues, que, ainda que não apresentem uma discussão apropriada sobre a diversidade sexual, colocam em cena situações relativas ao tema. *Álbum de família*, por exemplo, escrita em 1945, censurada em 1946, liberada em 1965 e encenada em 1967, apresenta bem no início do texto uma cena de idílio amoroso entre Glória e Teresa,

---

do espetáculo no Brasil em sua relação com a diversidade sexual possam pensar criticamente o momento atual e começar a estabelecer uma historiografia sobre o tema.  
<sup>9</sup> Utilizamos a expressão “espaço LGBT” inspirados pela expressão “espaço biográfico”, cunhada por Leonor Arfuch (2010) para designar uma instância em que vários gêneros textuais, tais como memórias, biografias, autobiografias, correspondências, diários, entrevistas, etc. contaminam-se uns aos outros, apresentando características que, a princípio, pertenceriam a outro gênero. Assim, Arfuch avança a partir da ideia de espaço autobiográfico de Philippe Lejeune (2008) para uma reflexão que relega a um segundo plano a caracterização de certos gêneros textuais. A ideia de um “espaço LGBT” busca justamente relegar a um segundo plano as tentativas de caracterização identitária de cada uma das letras da sigla LGBT, pensando a possibilidade de um espaço em que lésbicas, gays, travestis, transexuais, transgêneros, bissexuais, intersexuais, etc. contaminam-se uns aos outros.

meninas que aparentam 15 anos e que se beijam duas vezes nessa cena. *Toda nudez será castigada*, um dos textos mais famosos de Nelson quando se trata da questão da homossexualidade masculina, apresenta a personagem Serginho, que é preso junto com um ladrão boliviano, é violado por este e, ao final da peça, foge com o ladrão.<sup>10</sup> Finalmente, temos o texto *O beijo no asfalto*, de 1961 e apresentado no mesmo ano, em que um jornalista produz uma série de matérias em que a personagem Arandir é apontada como homossexual, ainda que não haja nenhuma cena de relacionamento amoroso entre dois homens. Ao final do texto, é o sogro de Arandir quem se revela apaixonado por este.<sup>11</sup>

Assim, dos anos 1940 aos anos 1960, em algumas das peças de Nelson Rodrigues, a sexualidade foi teatralmente discutida e, em algumas delas, podemos encontrar algumas referências ao tema LGBT. Porém, é apenas no fim da década de 1960, e sobretudo durante a década de 1970, que a questão passa a ser recorrente nos palcos brasileiros. Isso foi tão evidente que Sábado Magaldi diria ironicamente em 1974, numa crítica a *Ladies na madrugada*:

Um turista que desejasse conhecer a sociedade brasileira através do teatro, nos últimos tempos, concluiria que não temos desajustes sociais, superamos os conflitos verdadeiros de grandes camadas do povo e não precisamos reivindicar nada. A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo [*sic*] (MAGALDI, 2014, p. 351).

Alguns anos antes, Thereza Cesário Alvim critica a atriz Cacilda Becker por permitir que a publicidade de suas montagens de Tennessee Williams utilizasse termos sensacionalistas, como “homossexualismo”, para apresentar a temática das peças *Gata em teto de zinco quente*, *De repente no verão passado* e *Um bonde chamado desejo* (ALVIM, 1964,

<sup>10</sup> *Toda nudez* é de 1956, mas só é representada em 1965. A fuga de Serginho com o ladrão boliviano limita-se a uma narração, na última cena da peça.

<sup>11</sup> A censura contra as peças de Nelson Rodrigues era comum devido às personagens incestuosas que eram geralmente, mas não sempre, heterossexuais. Gustavo Moreira Alves (2016) analisa, por exemplo, *O beijo no asfalto*, mostrando como frequentemente as análises da peça enfatizam o aspecto do papel da mídia na construção do real e pouco analisam o aspecto da homofobia.

p. 3).<sup>12</sup> O tema da diversidade sexual estava, portanto, adquirindo força e visibilidade justamente no momento em que o Brasil sofre mais um golpe de Estado e passa por uma sequência de governos militares.

Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros em relação à temática é Plínio Marcos (1935-1999), autor de peças importantes, tais como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *A mancha roxa* e *Querô, uma reportagem maldita*. A importância das peças de Plínio Marcos está frequentemente associada ao seu estilo realista e ao seu poder de protesto teatral. Poderíamos mesmo associar sua obra à famosa expressão atribuída a Émile Zola e afirmar que as peças de Plínio Marcos são “fatias de vida”. Geralmente suas personagens pertencem a um universo situado nas margens da sociedade, um mundo cheio de violência e de exploração, cujo horizonte é frequentemente assombrado pela morte iminente e prematura. Homossexuais, prostitutas, cafetões, ladrões, assaltantes, assassinos aparecem em suas peças. A sexualidade nas peças de Plínio Marcos é mostrada de um modo rude e violento. Esse tipo de dramaturgia atualmente ainda agrada parte do público, que crê que essa é uma forma de dar voz a pessoas socialmente quase invisíveis. Curiosamente, assim como *O rei da vela* e *Álbum de família*, *Navalha na carne* também é apresentada em 1967 – não sem antes ter sido proibida, como várias outras peças de Plínio Marcos.

Um dos espetáculos que pode nos mostrar a complexidade da relação entre diversidade sexual e teatro no Brasil é o do grupo Dzi Croquettes, cuja performance foi levemente inspirada no grupo teatral estadunidense The Cockettes.<sup>13</sup> Consta como epígrafe da tradução do livro de Rosemary Lobert (2010) uma citação do texto da peça *Dzi Croquettes*, provavelmente um embrião do espetáculo de maior sucesso do grupo: *Andróginos: gente computada igual a você*, que é apresentado

---

<sup>12</sup> Essa discussão retorna, mais próximo do final dos anos 1960, quando Cacilda Becker e Walmor Chagas encenam *A noite do iguana*, outra peça de Williams.

<sup>13</sup> Há pouca informação disponível sobre o grupo, que parece ter se formado no fim de 1969. Há várias semelhanças entre o grupo dos Estados Unidos e o grupo brasileiro: sua relação com o pensamento da contracultura, as experiências *hippies*, a vida em comunidade (no caso do The Cockettes, a comunidade Kaliflower). Entretanto, o grupo estadunidense parece apresentar uma característica mais improvisacional enquanto o Dzi seguia uma rotina exaustiva de ensaios. Além disso, desde o início, o grupo estadunidense era constituído por homens e por mulheres. Para saber um pouco mais sobre os The Cockettes, cf. THE COCKETTES, 2002.

em 1973, na cidade de São Paulo. O texto da epígrafe tenta explicar o que significa Dzi Croquettes: “Ator 1: É o artigo definido. É aquilo que define”. Essa explicação é provavelmente uma referência ao fato de o nome do grupo brasileiro inspirar-se no nome do grupo estadunidense: numa forma popular de imitação da língua inglesa, o *the* é pronunciado “dzi”, modo abasileirado de tratar o artigo definido *the*. Assim, enquanto em português temos “a”, “o”, “as”, “os”, em inglês tudo está condensado em uma única palavra, sendo a “tradução” do grupo brasileiro “dzi” um modo cômico de evitar nossos artigos definidos “diferenciadores”. Desse modo podemos compreender a afirmação de Lennie Dale, que aparece no vídeo de uma apresentação não especificada:

Lennie Dale: [...] não senhoras, nem mesmo senhores, nem mesmo. Desculpem, pessoal, nós não somos homens, vocês vieram para o show errado, nós não somos homens.  
Ator 1: Nós não somos mulheres também não.

Lennie Dale: Exatamente. Se vocês estiverem procurando um show de mulherzinha mulherzinha, nós também não somos mulheres. Se é que vocês entendem isso.

Ator 1: É outro papo.

Ator 2: Eu sou abelha.

Ator 1: Nós somos gente.

Lennie Dale: Exatamente. Nós juntamos tudo e nos tornamos uma coisa só: gente. Exatamente como vocês, vocês também são gente (DZI, 2009).

Dois aspectos interessantes dessa cena: primeiramente a ideia de que as figuras no palco – vamos chamá-las de figuras para não determinar se estamos falando da personagem ou do ator – não se expressam, em termos de gênero, dentro dos padrões hegemônicos socialmente performatizados à época, havendo mesmo uma figura que se autodefine como “abelha”, como se essa fosse outra possibilidade de gênero para além de mulher e homem; em segundo lugar, segundo a figura de Lennie Dale, é justamente da junção da mulher e do homem que se obtém o que essas figuras são: gente. A afirmação dessa figura cênica expressa provavelmente uma das maiores dificuldades de se entender o trabalho dos Dzi Croquettes: afinal de contas, o que eles/elas são? Essa dificuldade torna-se explícita tanto no livro de Lobert quanto no documentário citado. O próprio título do espetáculo de 1973 – *Andróginos: gente computada igual a você* – cria certa dificuldade de compreender a complexidade da questão: a ideia de

androginia já traz em si certa ambiguidade, podendo significar tanto um ser com características corporais masculinas e femininas – remetendo ao mito grego discutido no *Banquete* de Platão – quanto um ser cujo gênero não consegue ser identificado por uma observação rápida e superficial. Durante o documentário, as/os entrevistadas/os oscilam na tentativa, se não de classificar, ao menos de nomear: são andróginos; são ambíguos; são gays; são homossexuais; não são travestis e o espetáculo não é um show de travestis; ou, como a imagem trazida da infância da diretora Tatiana Issa, são “palhacinhos”. Mesmo João Silvério Trevisan (1986), que consegue de alguma forma apontar para a desconstrução de gênero realizada pelos Dzi Croquettes, ainda se mantém de certa forma no binarismo de gênero:

[i]nfluenciados também pelo espírito dos *gender-fuckers*, os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma *ambiguidade* [grifo nosso] inédita, por sua virulência. Homens de bigode e barba, apresentavam-se entretanto com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres), eles dançavam em cena (TREVISAN, 1986, p. 170).

Nesse sentido, ainda que Lobert insista na imagem da ambiguidade dos Dzi, sua descrição das “vestimentas” – como a autora prefere denominar – indica-nos uma outra possibilidade de compreensão da relação dos espetáculos dos Dzi Croquettes com a questão da diversidade sexual e de gênero:

A vestimenta Dzi não era propriamente um figurino, mas uma acumulação de várias peças desajustadas (maiores ou menores), desarrumadas (zíper aberto, bainha descosturada), mal-ajambradas (alças do vestido por debaixo do braço), ou sobrepostas umas às outras (roupa interior com roupa exterior, uma blusa *kaftam* presa a uma bata de padre que agora cumpria a função de sainha etc.), com roupa de mulher combinada a roupa de homem etc. Todo esse conjunto era coberto de *pailletés*, purpurina, e enfeitado de flores ou fitinhas acetinadas; usavam-se, ainda penas, leques e roupas que lembravam os shows de *variétés* (LOBERT, 2010, p. 68-69).

Trata-se muito mais do que preferimos chamar de heterogeneidade do que de ambiguidade. Os procedimentos apontados na descrição – acumular, desajustar, desarrumar, sobrepor, mal-ajambrado – mostram que não se tratava única e exclusivamente de combinar roupas masculinas e femininas, mas de desarrumar a própria ambiguidade macho/fêmea, masculino/feminina, dando corpo a seres inclassificáveis em termos de gênero, ainda que se utilizando de elementos socialmente reconhecidos como pertencentes a um gênero ou a outro. Talvez, de acordo com teorias posteriores aos Dzi, pudéssemos classificá-los e a seus espetáculos como pertencentes a uma estética *queer*, mas defendemos a ideia de que isso ainda seria reduzi-los. Sua estética é uma estética Dzi, e talvez seja justamente por sua “dizibilidade” desajustada, mal-ajambrada e desarrumada que tenham conseguido escapar, na maior parte das vezes, da fúria dos censores da ditadura militar pós-1964.

#### 4 Considerações finais

A temática LGBT e os estudos *queer* têm a cada dia ganhado mais espaço nas discussões acadêmicas. Já há reflexões que estabelecem conexões entre essa temática, esses estudos e as artes cênicas, e também já é possível identificar certa priorização de espetáculos e performances que aderem a uma estética claramente *queer*. Como já discutimos em artigo recentemente publicado (ROCHA JUNIOR, 2016), nosso interesse maior dirige-se justamente para textos e espetáculos que não façam parte do *mainstream*. Ainda que isso pareça paradoxal, os recentes estudos sobre teatro no Brasil e diversidade sexual, em geral, debruçam-se sobre obras claramente *queer*, e com isso desejamos mostrar que já vem se construindo uma espécie de parâmetro para a criação de obras cênicas com temática LGBT e/ou *queer*. Nosso argumento, no referido artigo, é que a tendência a categorizações também se encontra na própria ideia de *queer*, criando uma espécie de conjunto de regras que nos permite comprovar que tal ou tal obra é *queer*.

Nesse sentido, na esteira do que já vimos anteriormente neste artigo, poderíamos apontar alguns trabalhos e grupos que necessariamente deveriam ser abordados numa reflexão sobre diversidade sexual e teatro no Brasil.

*Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto (2008), no qual encontramos personagens próximas às do teatro de Plínio Marcos: Veronique de Milus é uma travesti que conhece bem o poder do sexo e usa-o para obter comida

e drogas, como também para ter prazer; Zizi Marli é um homossexual submisso que limpa a cela em que está aprisionado; por intermédio do monólogo de Zizi, conhecemos também outras três personagens que não aparecem no palco: Patrícia Evelyn, que “matou um bofe e nem foi pega, a poderosa...” (p. 72); Leide Dai; e Margô Suely, que “agarrou na cabeça da Leide Dai e bateu com ela na parede até sangrar” (p. 74) numa disputa a propósito de seu homem, Santão. Mas a realidade sexual dos detentos é complexa, e no final de seu monólogo Zizi exclama: “Geeeente, o Santão tá dano a bunda pra Margô, aiii que revertério!!!!” (p. 76).

*Luís Antonio – Gabriela* (2011) que estreou em São Paulo e foi dirigido por Nelson Baskerville, pode ser visto como uma espécie de espetáculo (auto)biográfico. O espetáculo conta a história do diretor e da sua irmã/do seu irmão Luís Antonio-Gabriela, que nasceu biologicamente com órgão genital considerado masculino e que se muda para a Espanha, onde vive como Gabriela. Além de termos um espetáculo que trata da vida de uma travesti, outro aspecto interessante é o fato de que a personagem Nelson Baskerville era encenada por uma atriz que não fingia ser um homem.

Por fim, um artigo que trata do nosso tema não poderia deixar de mencionar o grupo cearense “As Travestidas”, a partir do qual surge *BR-TRANS*, espetáculo solo de Silvero Pereira, dirigido por Jezebel de Carli, nem *Uma flor de dama*, outro espetáculo de Silvero Pereira, baseado no conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu.

Certamente todos esses trabalhos, e muito outros, merecem investigações bastante extensas não apenas sobre suas propostas estéticas, mas também sobre seu papel social no combate à LGBTfobia e seus processos de criação – este talvez um dos aspectos mais fecundos de todos; contudo, nossa escolha para encerrar esta breve reflexão recaiu sobre o espetáculo *Conselho de classe*, texto de Jô Bilac com estreia em 2013 pela Cia dos Atores, no Rio de Janeiro. O tema, como o próprio título da peça sugere, trata da questão educacional no Brasil. Numa escola pública de educação básica, quatro professoras estão reunidas para discutir os rumos da escola, enquanto aguardam a chegada do novo diretor. Em cena, além das quatro professoras, o novo diretor e a antiga diretora, que só aparece como uma voz em *off*. O interessante é que temos uma espécie de subversão dos papéis de gênero tão frequentemente encontrados no teatro: à exceção da voz em *off* da antiga diretora, desempenhada por Drica Moraes, todas as outras personagens são desempenhadas por atores: tanto as quatro professoras quanto o novo diretor. Tal estratégia

cênica poderia levar os espectadores para o diapasão cômico, já que, como vimos anteriormente, em geral, homens desempenhando papéis femininos resultam em cenas cômicas. Contudo, nenhum dos atores constrói seu papel tentando imitar, seja de modo estereotipado, seja de modo psicológico, características femininas.<sup>14</sup> Essa escolha, em nível de encenação, é abordada em algumas das críticas publicadas:

não sei se era intenção do autor usar um elenco masculino para viver as quatro professoras, assim como o diretor; mas no espetáculo em cartaz, sem que haja qualquer sugestão de comportamentos femininos, o fato contribui para situar os problemas da escola acima e além do sexo do corpo docente (HELIODORA, 2013, [s.p.]).

Ecoa aqui, talvez, a ideia dos Dzi Croquettes performatizada de um modo em tudo diferente do grupo brasileiro da década de 1970: a estranheza e, se nos permitem, o *queer*, no sentido quase literal da palavra, está exatamente em parecer que não há nada de estranho, como podemos observar em outra crítica: “em Conselho de Classe há outro fato curioso: todos os atores são homens, mas representam mulheres, com exceção do diretor novato. Uma inversão feita e interpretada pelos atores de forma incrível e, principalmente, natural” (PISCITELLI, 2014, [s.p.]). Ou ainda nesta outra crítica:

com uma direção de atores muito bem realizada, sendo inclusive das diretoras a proposta de que o elenco masculino interpretasse personagens femininos. Encenaram essa “transposição de sexo” com muito cuidado e de maneira a dar credibilidade ao que estava sendo desenvolvido no palco (MELLO, 2015, [s.p.]).

Ou seja: independentemente das expressões de gênero da personagem e de quem a desempenha, temos em cena gente. Ainda que essa observação possa parecer um passo adiante na busca de direitos tanto no que diz respeito à igualdade de gênero quanto no que diz respeito à diversidade sexual, ela nos traz algumas reflexões importantes a serem destacadas. Em primeiro lugar, devemos observar que se o

---

<sup>14</sup> A discussão levantada pelo espetáculo *Conselho de classe* em relação às questões de gênero remete-nos a muitos outros espetáculos, que não serão mencionados aqui.

elenco é composto por cinco homens, a encenação do espetáculo fica a cargo de duas mulheres, o que nos parece uma subversão de nosso modo de produção teatral digna de nota. Como afirma Susana Ribeiro (2014, p. 10): “[e]ram homens, agindo como homens, se vestindo como homens, inseridos e mergulhados em texto, questões, circuitos emocionais completamente femininos”. Seria justo ou correto homens desempenharem seriamente papéis femininos? Seria isso uma apropriação indevida do lugar da mulher? Teria sido mais justo se os papéis tivessem sido desempenhados apenas por mulheres? Quem pode representar quem? Um homem efeminado ao desempenhar uma personagem masculina heterossexual precisa necessariamente, para ser um bom ator, parecer naturalmente heterossexual? O que é mais importante: tratar de modo verossímil questões relacionadas ao mundo LGBT ou criar experiências que subvertam o que esperamos sobre a diversidade sexual em termos cênicos? O que é mais *queer*: homens vestindo roupas masculinas, comportando-se como homens, dizendo textos de personagens femininas ou homens de peito cabeludo usando sapato de salto alto em cena?

Essas duas últimas perguntas têm caráter retórico e nenhuma necessidade de ser respondidas. Aliás, elas evocam algumas das incongruências que vêm sendo construídas em torno da relação entre o teatro no Brasil e a diversidade sexual e a de gênero. O desafio que a questão da diversidade sexual e dos estudos *queer* nos coloca é o da necessidade de discutir essa questão sem incorrerem em padronizações e categorizações. Como discutir um tema tão complexo, dentro de um discurso acadêmico e científico, sem abrimos mão do rigor da reflexão e sem abrimos mão da beleza da complexidade da discussão da diversidade sexual? Esta, sim, uma pergunta que pode ser o fundamento de nossa produção intelectual e artística.

## Referências

ALVES, Gustavo Moreira. *Crise do drama no asfalto brasileiro: a heteronormatividade posta em xeque em Nelson Rodrigues*. 2016. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

ALVIM, Thereza Cesário. Show. Teatro. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1964. UH Revista, p. 3.

ANÚNCIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1964. Segundo Caderno, p. 12.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AS SURPRESAS da vida. *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1917, p. 1.

AZEVEDO, Artur (Elói, o herói). De Palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1886, p. 2.

BRAGA, Cláudia. Apresentação. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Teatro de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. v. 1, p. 17-24.

CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

CLAYTON, Susan. O hábito faz o marido? O exemplo de uma *female husband*, James Allen (1787-1829). In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Masculinidades*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 151-174.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. O patinho torto. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Teatro de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. v. 1, p. 329-384.

COSTA, Marta Morais da. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. p. 335-358.

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Imovision, 2009. 1 DVD (110 min.), son., color.

FAUSTO-STERLING, Anne. The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough. *The Sciences*, New York, p. 20-25, Mar.-Apr. 1993.

FLAGRANTES de J.&J. e J. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1964. Segundo Caderno, p. 1.

FREGOLI. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1895, p. 2.

HELIODORA, Barbara. Bom mesmo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/zxYnQr>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

HOMENAGEM a Coelho Neto: TNC. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1964, p. 6.

LAGUARDIA, Adelaine. Espectros da memória: *ghostwriting* em *Trumpet*, de Jackie Kay. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 209-220.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MAGALDI, Sábado. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MAGALDI, Sábado. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1995. p. 7-15.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 1997.

MELLO, Renato. *Crítica: Conselho de classe*. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/HiGqtq>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

MORANDO, Luiz. “Miloca que virou David”: intersexualidade em Belo Horizonte (1917-1939). *Bagoas*, Natal, n. 8, p. 147-169, 2012.

MORENO, Newton. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, p. 310-317, 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p310-317>

O EXCÊNTRICO Fregoli. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23-24 jul. 1895, p. 2.

PISCITELLI, Kyra. *Conselho de classe: por que uma peça merece ser notícia depois que sai de cartaz?* 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/LzFq8a>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

RIBEIRO, Susana. Conselho de classe. In: RIBEIRO, Susana. *Conselho de classe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 9-11.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Araci: teatro brasileiro, estudos *queer* e (auto)biografia. *Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais*, Campinas, v. 10, p. 55-68, 2016.

SOLOMON, Alisa; MINWALLA, Framji. Preface. In: SOLOMON, Alisa; MINWALLA, Framji (Ed.). *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. New York: New York University Press, 2002. p. ix-xii.

THE COCKETTES. Direção: David Weissman e Bill Weber. Strand Releasing, 2002. 1 DVD (100 min.), son., color.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.